

Издавач

Филолошки факултет Универзитета у Београду

За издавача

проф. др Ива Драшкић Вићановић

Уређивачки одбор

проф. др Габријела Шуберт (Јена)

проф. др Томислав Јовановић (Београд)

проф. др Розана Морабито (Рим)

проф. др Радивоје Микић (Београд)

проф. др Весна Цидилко (Берлин)

проф. др Бошко Сувајџић (Београд)

проф. др Љиљана Бањанин (Торино)

проф. др Драгана Вукићевић (Београд)

проф. др Славко Петаковић (Београд)

проф. др Јеленка Пандуревић (Бања Лука)

доц. др Горан Радоњић (Никшић)

доц. др Наташа Станковић Шошо (Београд)

Главни и одговорни уредник

проф. др Предраг Петровић

Секретар

мср Валентина Тасић

Коректура

мср Валентина Тасић

Графички дизајн

Биљана Живојиновић

Припрема

Агенција „ЗНАК”, Београд

Штампа

„Планета принт” д.о.о., Београд

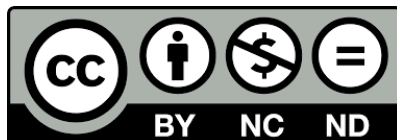
Филолошки факултет Универзитета у Београду

ГОДИШЊАК

Катедре за српску књижевност са
јужнословенским књижевностима

Година XX

Београд 2025.



Садржај часописа доступан је у отвореном приступу,
у складу са лиценцом CC BY-NC-ND 4.0:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

САДРЖАЈ

Огледи и студије

Томислав Ж. Јовановић	
<i>Дела Павла и Текле</i> у дечанском препису средине XIV века	9
Наташа Б. Станковић Шошо	
Ликови болесне и/или занемарене деце у школској	
и домаћој лектури за основну школу	31
Снежана М. Кадић	
О хаптичкој телесности у <i>Дневнику о Чарнојевићу</i>	43
Вук В. Жикић	
Перспективе правде: Наратолошко читање приповетке	
„Правда“ Владана Деснице	73
Милан П. Милошевић	
Проза у траперицама у књижевности југословенских Мађара:	
<i>Мемоари једног макроа</i> Ласла Вегела	85
Магда Г. Миликић	
Приповетка „Гост” Драгослава Михаиловића и Албера Камија	107
Аница М. Радосављевић	
Женски ликови у роману <i>Време смрти</i> Добрице Ћосића	127
Константин Д. Ађанин	
Зашто Његовани умиру од историје?	
Прилог театралици циркуса у <i>Златном руну</i>	153
Милица Р. Миланков	
„Пиета” Ивана В. Лалића: Екфраза визуелног модела	
и похвала визуелне уметности	169
Дарка С. Деретић	
Постмодерни поступци у роману	
<i>Пепео, пена, шапат</i> Милице Савића	201

Venturi

Тамара С. Тубић	
Егзил у роману <i>Зимско љетовање</i> Владана Деснице.....	221
Ана Д. Стевић	
Готска имагинација у Андрићевим приповеткама.....	239
Младенка М. Орлић	
(Не)скривена Америка у роману <i>Кома</i> Срђана Ваљаревића.....	265

Оцене и прикази

Стеван Д. Јовићевић	
На извору живе (интерпретативне) ватре.....	283
Иван З. Праштало	
У сну се снило, а на јави не виђело!	287
Милица В. Ђуковић	
Једна стармала књига	297
Маша Љ. Петровић	
Модернизам под лупом: Поетскокритичка преиспитивања једног века	303

Прилози

Наташа Б. Станковић Шошо	
Љиљана Д. Бајић	
Извештај о раду Комисије за наставу словенских језика и књижевности за период од 2018. до 2025. године.....	311

Књижевни излог

Валентина У. Тасић	
Књижевни излог 2024: Библиографија стручних ауторских монографија и приређених издања запослених на Катедри за српску књижевност са јужнословенским књижевностима за 2024. годину.....	321
Упутство за припрему рукописа.....	332

Огледи и студије

Томислав Ж. Јовановић*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 11. 09. 2025.
Прихваћен: 30. 10. 2025.

ДЕЛА ПАВЛА И ТЕКЛЕ У ДЕЧАНСКОМ ПРЕПISУ СРЕДИНЕ XIV ВЕКА

Дела Павла и Текле издвојена су из ширег састава под називом *Дела Павлова* и као таква низ векова постоје као самостално дело. На основу *Дела Павла и Текле* Симеон Метафраст саставио је сродно дело познато као *Мучење првомученице Текле*, које је за сада познато једино у српскословенском Минеју за септембар из XIV века у рукописној збирци манастира Хиландара број 816. У досадашњим проучавањима *Дела* су углавном сврставана у апокрифе. То би ипак могло само делимично да се оправда уколико се има у виду да ликови у апокрифима имају одговарајућу паралелу у Библији. Познато је осам српских преписа *Дела*. Из XIV века потичу следећи преписи: манастир Дечани, број 94 (Д), Софија, Национални историјски музеј, број 24 (М), некада је био у саставу Библиотеке Охридске митрополије са сигнатуром 3, Софија, Народна библиотека „Кирил и Методиј”, број 1039 (С), Загреб, Архив Хрватске академије знаности и умјетности, број IIIc24 (З), Цетињски манастир, број 64 (Ц). Из XV века јесте препис који се налази у Ћоровићевој збирци Универзитетске библиотеке „Светозар Марковић” у Београду, сигнатура 30 (У). Између 1614. и 1625. године настао је препис који је данас у Народној библиотеци Србије, број 59 (Н). Из 1623. године потиче препис који је у манастиру Хиландару, сигнатура 439 (Х). Према месту настанка постоје три групе преписа: светогорска група (Ц, Х), друга, настала у крајевима данашње Северне Македоније (М, С, У) и трећа косовско-метохијска (Д, Н, З). Као најстарији међу сачуваним српским

* tomjovan1@gmail.com

преписима, Д је сродан са осталим преписима уз мања или већа одступања. Препис Д највише је близак са преписом Н и у знатној мери са З. Велику блискост показују преписи Ц и Х. На основу међусобних разлика уочава се богата лексичка разноврсност коју су створили писари у развијеним српским писарским средиштима. У додатку се прилаже приређен текст на основу дечанског преписа.

Кључне речи: Првомученица Текла, апостол Павле, српски препис, текст издања.

Састав под називом *Дела Павла и Текле* представља средишњу композициону целину која се већ низ векова појављује као самостална и издвојена из ширих *Дела Павлових*, насталим још у другом веку (Ненпеске 1964, 222), и која говоре о његовим бројним путовањима ради ширења хришћанске вере. *Дела Павла и Текле* срећу се понекад и са насловом *Мучење свете првомученице Текле* (Μαρτύριον τῆς ἁγίας πρωτομάρτυρος καὶ ἀποστόλου Θέκλης) (Santos Otero 1978, 43–51). Док апостол Павле као писац низа новозаветних посланица припада библијском кругу личности, дотле се Текла не помиње нигде у Библији. Ова чињеница значајна је приликом књижевнотеоријског одређења природе *Дела Павла и Текле*. У досадашњим проучавањима *Дела* су углавном сврставана у апокрифе. То би ипак могло само делимично да се оправда уколико се има у виду да ликови у апокрифима имају одговарајућу паралелу у Библији. У овом случају лик апостола Павла доприноси таквом одређењу, док лик Текле остаје изван датог критеријума. Тиме се *Дела* суштински не могу сасвим уврстити међу праве апокрифе, али могу формално имати апокрифни предзнак. Уз све то што Текла није присутна у Библији, она је својим ликом врло рано привлачила пажњу хришћанских писаца који су је помињали у својим делима наводећи поједине целине из *Дела Павлових* или из *Дела Павла и Текле*. Тако се Теклино име среће код латинских писаца Кипријана, Амброзија, Фауста Манихејског, Аугустина, Зенона Веронског, као и код грчких писаца Методија, Григорија Ниског, Григорија из Назијанза, Епифанија, Јована Хризостома и других (Tischendorf 1851, XXIII–XXIV). На основу *Дела Павла и Текле* Симеон Метафраст саставио је сродно дело познато као *Мучење првомученице Текле*. Оно је за сада познато једино у српскословенском Чти минеју за септембар из XIV века, који се од 2016. године налази у рукописној збирци манастира Хиландара број 816 (Јовановић 2024, 27–47).

Изучавања *Дела Павла и Текле* показала су далеко веће занимање за грчке и латинске рукописе него за проучавање словенског наслеђа, у коме се очувао знатан број преписа (Santos Otero 1978, 43–51). Најранији сачувани српски преписи потичу из XIV века и нижу се све до XVII stoleћа. Они се налазе углавном у чти минејима за септембар и везују се за 24. дан тог месеца, када се слави Света Текла.

Према садашњим сазнањима сачувало се осам српских преписа овог састава. Најстарији од њих настао је у периоду између 1340. и 1350. године и данас се чува у рукописној збирци манастира Дечана са бројем 94, а *Дела* су на страницама 716–81а (даље скраћеница Д). Део рукописа који се односи на овај састав исписао је писар Јефрем (Богдановић и други 2011, 380–381). Није познато где је рукопис настао уз вероватноћу да се то догодило у Дечанима или у ближој околини.

Из средине XIV века потиче Минејни и триодни панагирик писара Теодора, који је некада био у саставу Библиотеке Охридске митрополије са сигнатуром 3 (Лавровљ 1901, 9). Непознато је где је рукопис настао, а временом је допро у збирку Националног историјског музеја у Софији и добио сигнатуру 24 (Велинова, Вутова 2013, 72–85). *Дела* се налазе на страницама 102а–105а (М).

Средином XIV века настао је препис који се налази у Пенагирику Народне библиотеке „Кирил и Методиј” у Софији, са сигнатуром 1039 и на страницама 746–83а (С). Рукопис је према запису припадао Марковом манастиру, у данашњој Северној Македонији, а исписали су га дијаци Драјко и Станислав. Касније, 1643. године, повезао га је скопски митрополит Теодосије.

У последњој четвртини XIV века писар Драго исписао је „једним пером гушчијим” Грачанички (Липљански) Пролог-минеј за месеце септембар-новембар. Рукопис се данас налази у Архиву Хрватске академије знаности и умјетности у Загребу са сигнатуром IIIc24, а *Дела* су на страницама 47а–51а (3) (Мошин 1955, 165–170).

Вероватно у Хиландару или у неком скиту Светог Павла настао је Панагирик за септембар у коме је препис *Дела* на страницама 165а–174б (Ц). Рукопис је пренет са Свете Горе у манастир Пиву 1580. године, а касније у Цетињски манастир, где се чува под сигнатуром 64 (Момировић, Васиљев 1991, 228; Мартиновић 2023, 227–231).

Из XV века потиче Зборник житија и слова који је сачуван у непотпуном облику и у коме се налази препис *Дела* на странама 436–546. Није познато где је рукопис настао, а данас се чува у Ћоровићевој збирци Универзитетске библиотеке „Светозар Марковић” у Београду са сигнатуром 30 (У).

По заповести патријарха Пајсеја „грешни Дмитар” исписао је Панагирик између 1614. и 1625. године. Рукопис се данас налази у збирци Народне библиотеке Србије у Београду са сигнатуром 59, а *Дела* су на страницама 94а–99б (Н) (Штављанин-Ђорђевић и други 1986, 135–145).

У Карејском пиргу познати монах Аверкије исписао је 1623. године Панагирик септембарски и у њему *Дела Павла и Текле* на страницама 318а–328б. Рукопис се чува у манастиру Хиландару са сигнатуром 439 (Х) (Богдановић 1978, 168).

Већина српских преписа има одлике такозваних староизводних варијанти *Дела Павла и Текле*. Почетне речи ове верзије указују на устаљену препознатљивост: Вѣсходѣѡу павлоу вѣ иконию. по вѣѣгнанїи бывгшемь ѣмоу вѣѣѣ ангиѡхїѣ... (Наведено према препису манастира Дечана број 94). Варијанта је заснована на преводу са грчког са чијим почетком се подудара: Ἀναβαίνοντος Παύλου εἰς Ἰκόνιον μετὰ τὴν φυγὴν τὴν ἀπὸ Ἀντιοχείας... (*Bibliotheca Hagiographica Graeca* 1909, број 1710, 242).

Према месту настанка уочавају се три групе преписа. Једна је светогорска (Ц, Х), друга поникла у крајевима данашње Северне Македоније (М, С, У) и трећа косовско-метохијска (Д, Н, З). Као најстарији међу сачуваним српским преписима, Д је сродан са осталим преписима уз мања или већа одступања. Приликом поређења текстова свих српских преписа уочавају се јаснија груписања варијанти. Препис Д највише је близак са Н и у знатној мери са З. Настали вероватно на ужем метохијском простору, иако у различитим временима, они прате блиску текстолошку линију *Дела*. Стога међу њима постоји мањи број текстолошких разлика у односу на друге преписе.

Светогорски преписи Ц и Х показују највећу сродност у односу на све друге српске преписе. Иако се време њиховог настанка мери распоном од скоро три века, светогорско порекло и велика подударност упућују на могућност да су имали заједнички предложак, који је био вероватно из XIV века и за који се данас не зна. Оба преписа окрњена су при крају. Тако се препис Х окончава речима вѣкмь аминь, које се у Д налазе на страни 78б. Препис Ц донекле је дужи, али он се прекида речима призвав же абиѣ, које су у Д на странама 79а. У неким случајевима испољена је знатна блискост Ц и Х са преписом М.

Без обзира на различита писарска средишта у којима је настајало осам српских преписа, очигледна раслојавања настајала су у српским писарским средиштима данашње Македоније и у косовскометохијској средини. Разлике су очигледне већ у раном периоду код преписа XIV века. Тиме се потврђује постојање писара у наведеним срединама који

су били образовани граматичари и који су својим филолошким искуством и даровитости допринели да се нека од затечених решења у словенском преводу *Дела Павла и Текле* преиначе и добију донекле другачије језичко рухо без ремећења основног значења овог састава. У раду писара долазило је у неким случајевима до удаљавања од изворног грчког стања, што се првенствено показало код исписивања имена, која су понекад добијала препознатљиву варијантност. Ипак, у укупном резултату писарских трагања за новим решењима постигнута је разноврсност српског књижевног језика, што се потврђује у преписима *Дела Павла и Текле* настајалих у распону од неколико векова.

У додатку се доноси приређен текст *Дела Павла и Текле* на основу преписа из манастира Дечана.

ЛИТЕРАТУРА

Bibliotheca Hagiographica Graeca 1710. *Bibliotheca Hagiographica Graeca*, Ediderunt socii bollandiani, Société des Bollandistes, Bruxellis 1909.

Богдановић 1978. Д. Богдановић, *Каталог ћирилских рукописа манастира Хиландара*, Српска академија наука и уметности, Народна библиотека СР Србије, Београд 1978.

Богдановић и други 2011. Д. Богдановић, Љ. Штављанин-Ђорђевић, Б. Јовановић-Стипчевић, Љ. Васиљев, Л. Цернић, М. Гроздановић-Пајић, *Опис ћирилских рукописних књига манастира Високи Дечани*, Књига прва, Приредила Надежда Р. Синдик, Народна библиотека Србије, Опис јужнословенских ћирилских рукописа, том IV, Београд 2011.

Велинова, Вутова 2013. В. Велинова, Н. Вутова, *Опис на ръкописите, старопечатните, редките и ценните издания в националния исторически музей*, Славянски ръкописи, кирилски печатни книги и периодични издания, Том I, София 2013.

Vouaux 1913. L. Vouaux, *Les actes de Paul et ses lettres apocryphes*, Paris 1913.

Јовановић 2024. Т. Јовановић, *Мучење свете првомученице Текле Симеона Метафраста у српском препису XIV века*, Средњи век у српској науци, историји, књижевности и уметности XIV, Дани српскога духовног преображења, XXXI, Народна библиотека „Ресавска школа”, Деспотовац – Институт за српски језик САНУ, Београд 2024, 27–47.

Лавровъ 1901. П. А. Лавровъ, *Охридскій список первоевангелия Иакова*, Известия ОРЯС, VI, 1, Санктпетербургъ 1901.

Мартиновић 2023. М. Н. Мартиновић, *Рукописне књиге Манастира рођења Пресвете Богородице на Цетињу*, Митрополија Црногорско-приморска, Цетиње 2023.

Момировић, Васиљев 1991. П. Момировић, Ј. Васиљев, *Ћириличке рукописне књиге Цетињског манастира, XIV–XVIII вијек*, Централна народна библиотека Републике Црне Горе „Ђурђе Црнојевић”, Цетиње, Посебна издања, Књига 17, Цетиње 1991.

Mošin 1955. V. Mošin, *Ćirilski rukopisi Jugoslavenske akademije*, I dio, Opis rukopisa, Zagreb 1955.

Santos Otero 1978. Otero, A. de Santos, *Die handschriftliche Überlieferung der altslavischen Apokryphen*, Berlin-New York 1978, vol. I.

Tischendorf 1851. C. Tischendorf, *Πράξεις Παύλου και Θεκλῆς. Acta apostolorum apocrypha*, Prolegomena, Lipsiae 1851.

Hennecke 1964. E. Hennecke, *Neutestamentliche Apokryphen*, II³, Tübingen 1964.

Штављанин-Ђорђевић и други 1986. Ј. Штављанин-Ђорђевић, М. Гроздановић-Пајић, Л. Цернић, *Опис ћирилских рукописа Народне библиотеке Србије*, Књига прва, Опис јужнословенских ћирилских рукописа, Том II, Народна библиотека Србије, Београд 1986.

Tomislav Ž. Jovanović

THE ACTS OF PAUL AND THECLA IN A DEČANI MONASTERY COPY DATING FROM THE MID-14TH CENTURY

Summary

The text entitled *The Acts of Paul and Thecla* has been singled out from a broader text entitled *The Acts of Paul*, and as such has existed for centuries as an independent work. Acting on the basis of *The Acts of Paul and Thecla*, Simeon the Metaphrast compiled a related work known under the title of *The Martyrdom of Thecla the Protomartyr*, known until now only in the Church Slavonic Menaion for September dating from the 14th century, preserved in the manuscript collection of the Chilandar Monastery under number 816. In the studies dedicated to it so far, *The Acts* has mainly been classified among the apocrypha. This, however, could only partly be justified bearing in mind that characters appearing in the apocrypha have their corresponding parallels in the Bible. There exist eight known Serbian copies of *The Acts*. The following date from the 14th century: the Dečani Monastery copy, no 94 (D), the one preserved in Sofia at the National Museum of History, no 24 (M), once kept at the Ohrid Metropolitan Library under signature number 3, the one kept in Sofia at the National Library “Cyril and Methodius”, no 1039 (S), the

one kept in Zagreb at the Archive of the Croatian Academy of Sciences and Arts, no IIIc24 (Z), and the one kept at the Cetinje Monastery, no 64 (C). The copy preserved within the Ćorović Collection of the University Library "Svetozar Marković" in Belgrade, signature no 30 (U), dates from the 15th century. The copy that is now kept at the National Library of Serbia, no 59 (N), was made between 1614 and 1625. The Chilandar Monastery copy, signature no 438 (H), dates from 1623. Based on where they were made, there exist three groups of copies: the Mount Athos group (C, H), the ones made in the region of today's North Macedonia (M, S, U), and the Kosovo-Metohija Group (D, N, Z). Being the oldest among the Serbian copies preserved, D is similar to the other ones, deviating from them in places to a lesser or greater degree. The D copy is closest to the N copy, and to a large degree to Z. A great degree of closeness is manifested by copies C and H. Based on the differences existing between these copies, one can observe a lexical riches created by the scribes working in developed Serbian manuscript copying centres. In the appendix to this paper we enclose an edited text based on the Dečane copy.

Keywords: Thecla the Protomartyr, Apostle Paul, Serbian copy, edited text.

Дечани, број 94

(71б) М(ѣ)с(е)ца т(о)го въ кѣд с(ве)тыѣ прѣвом(оу)ч(е)н(и)це и ап(о)с(то)лы ѡеклы.

Б(лаго)сл(о)ви, в(ѣ)че:

Всходеѡу павлоу въ иконию. по вѣбѣгнаніи бывшемъ ѡмоу вѣбѣ ангиѡхїѣ. быста два соупутника с нимъ. димась и ѡмогень ковачъ. лицемѣриѡ испльнь соуѡа. слоужѡа павловы, ѡко любѡа и. павгль же възираѣ на єдиноу блѡгоудѣѣть х(ри)с(то)воу. ничесоже льстно творѡше нима. нь любляше ѡ зѣло, словеса г(осподь)нѡ и поучениѡа сказаѣша има. и величиѡ х(ри)с(то)ва. рождѣство и вскр(ѣ)сеніѣ. възлюбленно наслаждаѣ ѡ. и како ѡви се х(ристо)с ѡмоу. по редоу вгса повѣдаѣша има. ѡко вѣбѣ маріѣ вѣбѣ сѣмене д(а)в(и)д(о)ва роди се х(ристо)с.

и нѣкїи моужѣ именемъ внисифорѣ. слышавъ павла пришѣвѣдѣша въ иконию. изыде въ срѣтениѣ єго. и съ с(ы)но||ма (72а) своима, оумѣѣмъ и зинонидомъ и съ женою своєю, ѡеклиѣю. да и быше приѣлии. сказагъ бѡ бѣ ѡмоу, тѣтъ, какъ бѣ вбразомъ павль. не бѣ бо видѣль єго вчима, нь тѣкмо д(оу)хомъ. и идѣше пѣтемъ идоуѣмъ въ листроу. и стоѡше внисифорѣ, ждыи єго. и зрѣше мимоходеѣихъ по сказанію титовоу. оузрѣвъ же павла гредоуѡа. моужа мала растомъ. роудоглава листѣтъ ногама. брѣвгма стиѣенома. дългоносъ. блѡгоудѣѣти испльнь. ввогда ѡвляѣше се ѡко чл(о)вѣ)кѣ. вво ли бываѣше лице ѡмоу ѡко агг(е)лоу. оузрѣвъ же павгль внисифора. и р(е)че внисифорѣ павлоу. радоуи се слѣго г(осподь)нѣ бл(а)го(сл)овлѣнаѡго б(о)га. павль же вѣбѣвѣѡа, блѡгоудѣѣтъ с тобою и съ домомъ твоимъ. димась и ѡмогень, възревноваста. и болгшоую створиста завистъ. и р(е)че димась. нѣсѣ ли и вѣ такожде бл(а)го(сл)овлѣнаѡго б(о)га. да и ѡко такожде не

цѣлова. и р(е)че иѡнисифоръ. не виждоу на ваю такожде плода праведна. аѡе ли кѣста и вы, прїидета въ домъ мои и почїита. и вѣшѣдѣшоу павлоу въ домъ иѡнисифоровъ, быс(тъ) радос(тъ) велика и поклоняниѣ колъномъ. и ломлѣниѣ хлѣбомъ. и слово б(о)жїе и ѡ въздрѣжанїи плетьсцѣмъ г(лаго)лаше павль.

Бл(а)женїи ч(и)сты срѣдѣцемъ, ѡко тїи б(о)га оузреть.

бл(а)женїи сѣхрангшеи тѣлеса своа чиста, ѡко тїи цр(ь)квы б(о)жїа бѣоудоуть.

бл(а)женїи оудрѣжавшеи плеть свою, ѡко кѣ тѣмъ въз(гла)г(о)лѣть б(о)гъ.

бл(а)женїи ѡтѣрекшеи се мира сего, ѡко тїи бл(а)гоуходеть б(о)гъ.

бл(а)женїи имоуѣеи жены, ѡко не имоуѣеи, ѡко тїи наслѣдници бѣоудоуть вѣч-ныхъ бл(а)гъ.

бл(а)женїи трепеѣоуде (726) словесъ б(о)жїихъ, ѡко тїи оутѣшенїи бѣоудоуть.

бл(а)женїи имоуѣе страха б(о)жїа, ѡко тїи агг(е)ли бѣоудоут.

бл(а)же(нїи) сѣхраншеи крѣпленїе ч(и)сто, ѡко тїи почиють въ в(тъ)ца и с(ы)на възлюблѣнаго.

бл(а)женїи вѣмѣшеи вѣсь разоумъ х(ри)с(то)въ, ѡко тїи въ свѣтъ бѣоудоуть.

бл(а)женїи изѣшѣдѣшеи изъ вбраза мира сего, любве радѣи х(ри)с(то)вы, ѡко тїи агг(е)ломъ соужителїе бѣоудоуть.

бл(а)женїи м(и)л(о)стиви ѡко тїи помилованїи бѣоудоуть. и не имоуть видѣти д(ь)не горкаго суда.

бл(а)женаа тѣлеса д(ѣ)въ и доусїи, ѡко тїи добръ оугодетъ б(о)гъ. и не имоуть погоубити мѣзды своѣе. ѡко слово в(тъ)чеѣ сп(а)сениѣ имъ боудеть въ д(ь)нѣ суда с(ы)на ѡго. покои имѣть видѣти и имѣти въ вѣкъ вѣкоу.

И сице павлоу г(лаго)люѣоу по срѣдѣ сѣбора. въ домоу иѡнисифоровъ, ѡекла кѣдина д(ѣ)в(и)ца, ѡеѡклиѣ м(а)т(е)ре. ѡброучена моужоу ѡамироу. та въ храмїнѣ своѣи при ѡкнѣ, послоушааше словесъ б(о)жїихъ. г(лаго)лѣмыхъ павломъ. ѡ ч(и)стотѣ и ѡ вѣрѣ їс(оу)х(ри)с(то)вѣ. и ѡ м(о)л(и)твѣ. и не ѡтѣстоупааше ѡтѣ ѡкнѣ. нѣ вѣроу прилѣпи се, веселеѣ се. зрѣе же д(ѣ)ва, жены вѣходѣе кѣ павлоу. желѣше же и та спѣдобити се и стати прѣдѣ лицемъ павловѣмъ. и послоушати словесе х(ри)с(то)ва. не оубѡ бѣ видѣла лица павлова. нѣ тѣмъ слово ѡго слышааше. и видѣвгшїи же м(а)ти ѡе ѡко не ѡтѣстоупаеѣ ѡтѣ ѡкнѣ, посла зовоуѣи ѡамира. ѡн же прїиде радоуѣ се мнѣ поѣти ю. р(е)че же ѡамирь кѣ тѣи своѣи. где ми ѡс(тъ) ѡекла. р(е)че же ѡеклиа м(а)ти ѡе, дивно || (73а) ти имамъ повѣдати ѡамире. се бѡ ї д(ь)ни и ї ноѣи, не ѡтѣстоупаеѣ ѡтѣ ѡкнѣ ѡекла. ни на брашно ни на питїе. прилежеѣи моужи странгнѣ лѣстїи. оучеѣимъ простѣ словеси. и дивлю се колико говѣниѣ д(ѣ)в(и)це злѣ ноудимо бѣаеѣ. ѡамире моужѣ сѣ иконїискы градѣ злѣ развраѣаеѣ, ѡе же и твою ѡеклоу. вгсе бо жены и юноше вѣходѣтѣ к ѡмоу. оучими имъ ѡко пѣдобаеѣ кѣдиногѡ б(о)га бѡнати се рекоуѣа и жити ч(и)сто. кѣдиночѣдаѣ моѣа дѣи ѡекла, ѡко паоучина въ ѡкнѣ привѣзана. словеси павловѣми дрѣжима ѡс(тъ). желаниѣмъ тѣимъ и похотию злоу. възїраеѣ бѡ на г(лаго)лѣмаа имъ. и погыбе д(ѣ)в(и)ца. нѣ пристоупи и г(лаго)ли кѣ нѣи. тебѣ бѡ ѡс(тъ) ѡброучена. нѣ пристоупи кѣ нѣи и ѡбласкаи ю.

и семоу же тако бываюу, оекла не вбрааше се. нь възираше на слово павгліе. оамирь же вьсчочь, и изыде на распоутіє. и назираше къ павлоу вьходеуек || (73б) и исходеуек. и видѣ два моужа свареа се горгко. и р(е)че има, моужа что вама ргцѣта ми. и кто кс(тъ) съ вама съ вьноутрь, лъсте д(оу)ше чл(овѣ)комь. юнотамъ и д(ѣ)вамь. да бракъ не бывають. нь тако да прѣбывають. вбѣаваю се вама имѣніе много дати, аѣе ми что р(е)чета в нѣмь. юсмь бо прьвыи грѣада сего.

рѣста же димась и юргмогень. ꙗко єдинѣми оусты. ѿмире поведи ꙗго къ кнезю
къаристилию. ꙗко развращаюѣаа народи. ѿ тѣмъ оучении хр(и)стиѧньсцѣмъ. и по-
велѣниємъ ц(а)рѣвѣмъ погубить ꙗго. и тыи имати имѣши женоу свою. вѣ те наоучивѣ
ꙗко съ г(лаго)лѣтъ въскрѣшению быти. оуже быс(тъ) чеды нашими вѣстаниємъ б(ог)а
разумѣвше.

И въздвиже павѣль гласъ свои г(лаго)лю. аѣе азь д(н)н(ь)сь истедажѣмъ бываю в оучении. послушаи антипате. б(ог)ъ рѣвнивыи б(ог)ъ мѣстии. б(ог)ъ не трѣбують ничесоже нъ чл(о)вѣ)ча сп(а)сения. посла ме да чл(о)вѣ)кы втѣѣ)трьгну втѣѣ) истлѣния и втѣѣ) неч(и)стоты и смрѣти. да бише к тому не сѣгрѣшали. того ради б(ог)ъ посла вѣтрока своего і(соу)са х(ри)с(т)а. югоже азь бл(а)говѣ)аю и проповѣ)даю. да бише на нъ чл(о)вѣ)ци

оупгвали. ангтипате ть єдинь поможеть вгсемоу мироу блоудеѡу. да не боудеть кг томоу всоуждєнь. нь да живоуть вь вѣрѣ и вь страсть б(о)жии, и вь разоумѣ и вь ч(и)стотѣ и вь любгви и вь истинѣ. аѡе оучю оубо єже ми єс(ть) втѣьѡкриль б(ог)ь. кою бѣдоу творю ангтипате. ангтипать же повелѣ сvezати павла. и вести єго вь тьмницю. донгдѣже оупраздѣѡнитг се. и послушаєтъ єго прилежнѣє.

Ѳекла же вьставшии нѡѡию.сньмьшии сь себе мониста дасть вратномуу стражоу. || (74б) и втѣьѡврзе єи дври и вьниде вь тьмницю. давши тьмничномуу стражоу зрьцало сребрьно. и вьниде кь павлоу. и сѣдгшии при ногоу єго послушаше величина б(о)жия. павль же не мне се іако ничесоже зла стражде. живѣше дрьзновениємь б(о)жиємь. в неє же вѣра растѣаше вблбизаюѡии нозѣ єго. вьнегда же бѣ иѡема Ѳекла своими и Ѳамиромь. іако погыбгшеє поутемь искахоу єє. єдинь же втѣьѡ вратаарь повѣда имь рекь. іако вь нѡѣ сию изиде. и выпросише єго и рече вьшла єс(ть) кь странгномоу. и шѣьѡдѣше вбрѣтоше ю. б(о)жиєю любовию привезанюу словесех єго. и изведоше ю втѣьѡ тоудѣ. поємьше же на народы и ведоше на сь собою кь кнезоу. и повѣдаше ємѣ бывгшеє. и повелѣ кнезь привести павла на соудиѡе. и с(ве)тоую Ѳеклоу. вна же вь радости гредѣше веселеѡи се. народи же видѣвгше павла приведена паки. большими вьпинахоу. влхьвь єс(ть) оубии єго аньтипате. ангтипать же вь сласть послушаше павла. в прѣѣпѡдѡдѡбныхь дѣлѣхь х(ри)с(то)вѣхь. и свѣтъ створь призва Ѳеклоу г(лаго)лє к нєи. почто не посагнеши за Ѳамира. іакоже законь єс(ть) икониискый. вна же стоаше зреѡии на павла. тои же не втѣьѡвеѡаваюѡии Ѳевклиа м(а)ти єє вьзоупи г(лаго)люѡии. оужьзи безаконгницю. сьжьзи невѣстоу по срѣѣдѣ збориѡа. да вгсе жены оубоктг се оученник имь. кнезь же разѣжаливг сѣ зѣло. павла бивь и изьгна из града. и Ѳеклоу всоудии вьжеѡи. и абиє вьставь кнезь и иде на позориѡе. и вьсь народь иде на лютює то позориѡе и видѣникє. Ѳекла же іако агне не гледає вь поуть нь вь пасты||ря. (75а) такожде и та павла вьзираюѡи вь народѣ. видѣ г(оспод)а сѣдеѡа іако павла. и р(е)че вь себѣ, іако не трьеѡу прїиде павль видѣти мене. и гледаше на нь вьзираюѡи. внг же на н(е)бо идѣше. зреѡи же єи, втроци и д(ѣ)в(и)це принесоше дрьва и сѣно. да Ѳеклоу сьжегоуть. єгда же изведоше ю на гороу. просльзи се кнезь и диви се соуѡеи добротѣ єи. и вьскладгше же дрьва, повелѣше людѡиє вьзлѣсти єи на дрьва. вна же створшїи знамениє кр(ь)ста, и вьзлѣзе на дрьва. людѡиє же вьзгнѣтише вгнь. вгню же великоу соуѡу, не прикосноу се єи пламень. б(ог)ь бо м(и)л(о)ср(ь)дова в нєи. троусь зємльны створїи, и вблакь наиде сьвыше воды испльнь. и градь пролина се на зємлю. и мнози оумрѣше градомь. вгнь же оугасе, и Ѳекла сп(а)сєна быс(ть).

бѣ же павль постє се сь внисиформь. и сь жєноу єго и сь чедѡѡма. при поути гредоуѡємь вь дафань. єгда же мнози д(ь)никє миноуше постєѡемг се имь. втроци рѣше кь павлоу. алгчемь и не имама чимь хлѣба коупити. бѣ бѡ ивнисифорь вса зємльнаа вставиль. и вь слѣдѣ павла хождаше сь вьсѣмь домомь своимь. павль же сьвлѣкь сь себе єпенгдить, р(е)че втрокоу иди чєдо коупи хлѣбы многы и принєси.

вьнєгда же коуповаше хлѣбы, видѣвь Ѳеклоу соусѣдоу свою, и оудивив се р(е)че к нєи. Ѳекла камо идєши. вна же р(е)че павла иѡу вгна избывгши. втрокж к нєи р(е)че. ходи да те ведоу к нємоу. вьздыхаєтъ бѡ тебе радѡиѡ, и постє се м(о)л(и)т се ,ѣ д(ь)нїи се єс(ть).

|| (75б) ѡгда же приближи се ѡекла къ гробѡу, тогда павль м(о)лѡше се. къ г(оспод)ѡу поклонь колѣнѣ г(лаго)лѡше. ш(т)ыче с(ве)тыи їс(оу)х(ри)с(т)е да не прикоснет се ѡеклѣ шгнь. помози ѡи ѡко твоѡа ѡс(т)ь. шна же за нимъ възѡупїи. ш(т)ыче створивыи н(е)бо и землю с(ве)т(а)го штрока твоѡго б(лаго)сл(о)влю те. ѡко створилг ме ѡси штѣь шгня изыти да павла виждѡу. и възклонг се павль, и ѡузрѣвь ю р(е)че. б(ож)е срѣьдѣьчевѣдьче г(оспод)и їс(оу)х(ри)с(т)е б(лаго)сл(о)влю те ѡко дас(т)ь ми ѡгоже просихъ.

и бѣ въ гробѣ люблѣниѣ много и велико. павлоу веселеѡу се, и шннисифороу. и всѣмъ соуѡимъ с нима. имѣхоу бѣ хлѣбъ и зелиѣ и водоу. и веселѡхоу се ш праведных(ь) дѣлѣхъ х(ри)с(то)вѣхъ.

р(е)че же ѡекла къ павлоу. да постригоу се и въ слѣдъ тебе хождоу. шнг же р(е)че к нѣи. врѣме се злѡ ѡс(т)ь ты же красна ѡси. ѡда и въ дрогоую напасть выпадѣши горгшоу и прѣвыѣ, и шслабѣти имѣши а не сѣтрѣпѣти. шна же р(е)че. тѣкмо знамениѣ х(ри)с(то)во даждъ ми, и не имать мнѣ прикосноути се напасть. р(е)че же павль къ ѡеклѣ, прѣтрѣпїи и прїимѣши даръ б(о)жїи. штѣьпоусти же павль ишнисифора, въ домъ свои ѡмоу и сѣ всѣми ѡго.

павль же поѣмъ ѡеклоу, и иде сг нѣю въ антишхию. ѡгда же възходѡста въ градъ. сїринь, именемъ алеѡандрѣ прѣвыи грѣаѡда антишхїиска. многа зла творѣ въ градѣ томъ, въ д(ь)ни кнежина своѡго. видѣв же ѡеклоу красноу, и възглюби ю. и м(о)лѡше павла златомъ многомъ и даргми. павль же р(е)че к нѣмоу. не згнаю жены || (76а) иже ты г(лаго)лѣши. нѣс(т)ь моѡа. шнг же многомогыи въ антишхїи, самъ ю възхотѣ поѣтїи. шна же не хѡтеѣи, нѣ павла искаашѣ. възѡупїи же горко, не ноуди мене странгнице. не ноуди мене рабы б(о)жїи, шнг же г(лаго)лѡше кг нѣи прѣвыихъ бѣ ѡсѣмъ иконїискаго грѣаѡда. и ѡмгши алеѡандра, растрѣза хламидоу и вѣнгцѣ ѡмгшии сѣврѣже сѣ главы ѡго. и постави ѡго срамна прѣдѣь всѣми людѣьми. алеѡандрѣ же стыде се людїи, привѣеде ю прѣдѣь кгнеза. ѡгда испѡвѣда что створи ѡмоу, шсоудише ю врѣѣи къ зѣврѣмъ. жены же дивише се, и възѡупише прѣдѣь соудиѣемъ стоѡе. згль соудь и неправедгнь.

Ѣекла же ѡум(о)ли кнеза, да ч(и)ста прѣбоудѣт донгдѣже вѣврѣгоутъ ю къ зѣврѣмъ. И ѡтера троуфина жена богата зѣло, ѡиже бѣ дѣѣи ѡумрѣла, поѣтъ ю на сѣблюдениѣ. и имѣше ю въ ѡутѣхоу си. Внѣгда же зѣвре изведѡше на ню, и привѣзашѣ ѣ лѣвици лютѣ зѣлш.ц(а)р(и)ца же троуфина, идѣше въ слѣдъ ѡе. лѣвица же лежеѣи възгграи ѡеклы, лизаашѣ ногѣ ѡе. и вѣсь народъ дивлѡше се. Вина же бѣ ѡи написана сице. с(ве)тотатица. жены же сѣ чѣды своими вѣпинахоу. призри б(ож)е сѣвыше ѡко неправедгнь быс(т)ь соудь въ градѣ семь.

поѣтъ же ю паки троуфина штѣь пороуганиѡа того. дѣѣи бѣ ѡи ѡже бѣ ѡумрѣла, р(е)че к нѣи въ снѣ. м(а)ти моѡа прїими странгноую ѡеклоу въ мене мѣсто, да ш мнѣ пом(о)литг се да прѣставлѣна бѣѡуѡдоу въ мѣсто праведных(ь).

Ѣгда же поѣтъ ю штѣь пороуганиѡа. шво плакаѣше (76б) се ѡко хѡтетъ ю къ зѣврѣмъ вѣврѣи въ ѡутрѣи д(ь)нѣ. шво дѣѣере своѡе факлонили. И р(е)че чѣдо моѡе вторѡе ѡекло. пом(о)ли се ш чѣдѣ моѡемъ. шна же абїи въздѣвиже глас(ь) свои г(лаго)лѡѣи. неб(е)сныи

б(ож)е с(ы)не вышнаго. даждь ꙗи по хотѣнию, да дѣѡи ꙗе факлонила жива боудеть въ вѣкы. Слышавши же се троуфина, плакаше се дръжеѡи ю. како таковуоу доброту кь звѣремь вѣврьгоуть.

Егда же ютро быс(ть) прїиде алеѡандръ поѡти ю. тѣ бѣ хотѣаше звѣрь свои поу- стити на ню. г(лаго)лѣ кнезь юже сѣдитъ, и вьсь народъ мльвить. даждь да введеоу звѣроболицоу. троуфина же възгоупи, ꙗко бѣжати ѡмоу. г(лаго)люѡи. ѡ факлонилѣ вгторыи плачь бываеѣтъ въ домоу моѡмь, и никтоже ми помагаеѣтъ. нѣ чедо, и мѡжь мои оумрѣтъ, и въдовица ѡсгмь. Б(ож)е ѡеклинь чедо моѡго, помози ꙗи.

посла кнезь воѡ да ю поимоутъ и приведоутъ. троуфина же не дас(ть) ꙗе. нѣ сама дръжеѡи за роукоу ꙗе вѣеѡде ю г(лаго)люѡи. дѣѡерь оубѡ мою факлонилоу на гробъ прине- сохъ. тебе же чедо моѡ ѡекла, на звѣроболице ведоу, и плака се горько г(лаго)люѡи. б(ож)е вѣ нже азъ вѣровахъ к ѡмоу же азъ прибѣгохъ. избавлѣи ме ѡтѣѡи вгнѣ, въздаждь мѡздоу бл(а)гоу троуфинѣ помоггшеи рабѣ твоѡи.

И мльва же бѣ тоу горько. и рыкания ѡтѣѡи звѣри. и кличь ѡтѣѡи народа. женамъ же сѣдеѡимь вѣхпѣ. вѣмъ же г(лаго)люѡимь, изведѣте с(ве)тотатицоу. а друѡзи г(ла- го)лахъ да възмет се градъ ѡ безаконїи семь. възми вгсе ны антипате. горько видѣниѣ безаконьнѣ соудъ. ѡекла (77а) же ѡтета быс(ть) ѡтѣѡи роукоу троуфининоу. и сѣвлѣкоше ю и прѣпоѡса се прѣпоѡсаниѡмь. и вѣвѣеѡдена быс(ть) въ стада. лѡвы же и медвѣды попустише на ню. и лютаа лѡвица, текгши и леже при ногоу ꙗе. жены же възгоупише, оустрьми се на ню медвѣдица. лѡвица же срѣте ю и прѣтрѣже медвѣдицоу. и пакы лѡвь иже бѣ наоучень чл(овѣ)кы ꙗсти алеѡангдровъ, и оустрьми се на с(ве)тоу ѡеклоу. лѡвица же сѣрази се съ нимъ. и быста ѡба мртѡва. жены же възплакаше се горько, ꙗко лѡвица оумрѣтъ помоѡница ꙗе. тогда многъ звѣрь попустише стоѡѡи ѡ нѣи. С(ве)таа же простргши роуцѣ и м(о)лѡаше се. ꙗгда конча м(о)л(и)твоу, ѡбрати се и видѣ пропасть великоу плѡноу воды. и р(е)че н(ы)нѣ вѣрѣе ꙗс(ть) измыти се. и вѣврьже се въ ню г(лаго)люѡи. въ име їс(оу)х(ри)с(то)во въ послѣдѣѡныи д(ь)нѣ крѣѡю се. жены же видѣвгше ю и вьсь народъ ѡ възъпише г(лаго)люѡе. не вѣмеѡи себе въ водоу. кнезь же възплака ꙗко такоу доброту изѣдетъ фоки. ѡна же вѣврьже се въ име їс(оу)х(ри)с(то)во. фоки же видѣвгше блѣѡание свѣта вгнѣнааго, възплоуше мртѡвы. ѡеклѣ же соуѡѡи нагои. ѡблакъ вгнѣнь быс(ть) о нѣи. ꙗко ни звѣрю могоуѡу пристоупити к нѣи. ни людѣѡмъ видѣти наготы ꙗе. извѣеѡ- деноу же бывгшоу звѣрю страшноу зѣло на ню. жены же възкликноуше. и ѡва вливаше масло, ѡва же нардѡ. ѡва касию. ѡва, мамонѣ. и быс(ть) вонѣ много ѡтѣѡи аромаѡы. и вьсь же звѣрь извѣеѡденыи на ню, ꙗко сномъ оуспе и не прикосоу се ꙗе.

И р(е)че алеѡандръ кь кнезоу. быка имамъ два зѣло люта, да привеѡжоу (77б) ю. кнезь же дрехло р(е)че ѡмоу. творїи ꙗе хоѡеши быкома. и свеѡавъ ногъ ꙗе, и привеѡа ю между двѣма быкома. и желѣзъ дѣвѣ раждеггше положише между стѣгнома има. да паче раждежена има, оуморита ю. ѡна же скакавша, и абиѣ пламень ѡблеже, и сѣжеже оуже. и быс(ть) ꙗко непривѡзана.

Троуфина же изъшѣдѣши стояше при двгрехъ. рабынѣ же възюпише г(лаго)люѣи. оумрѣ ц(а)р(и)ца троуфина. и ослаби кнезь. Алеѡандръ же припадѣ къ кнезю м(о)лаше се г(лаго)лю. пом(и)лоуи ме и градъ съ. и поустѣ звѣроборицу. да не и градъ погыбнетъ мною. се бѣ аѣе оуслышита кесарѣ, ꙗко троуфина ц(а)р(и)ца рождениѣ ꙗже оумрѣ. И призвавъ кнезь ѡеклоу ѡтѣ сръды, и р(е)че к нѣи. кто ты ꙗси и что ꙗже ѡ тебѣ. ꙗко ни ꙗдинъ звѣръ прикосноу се тебѣ.

р(е)че же с(ве)таа ѡекла. азъ раба ꙗсмѣ б(ог)а живааго. а ꙗже ѡ мнѣ, се ꙗс(тъ). ꙗже вѣроу ꙗхъ въ с(ы)на б(о)жиа, изволеніемъ їс(оу)х(ри)с(т)а. того радѣи ни ꙗдинъ звѣръ прикосноу се мнѣ. тѣ бѣ ꙗс(тъ) поуѣ сп(а)сению. и съставъ бесмртнааго живота. троуждаѣим се прибѣжиѣе бываѣтъ. скръбеѣимъ оутѣшениѣ. и посрамить ѡтѣ ѡноудѣ не вѣроуѣе въ нь. и живѣ не боудетъ нь оумреть въ вѣки.

и слышавъ кнезь повелѣ ризы принести. и р(е)че ѡблѣци се въ ризы. ѡна же р(е)че. ѡблѣкии ме нагоую соуѣроу въ звѣрихъ, тѣ да ѡблѣчетъ те въ сп(а)сениѣ въ д(ь)нь соудѣньныи. и приѣмѣши ризы ѡблѣче се. и разъсла кнезь книги напис(а)нїи сице.

ѡеклоу рабоу б(о)жию. ѡеклоу || (78а) б(о)гочѣтицу. ѡтѣ поуѣаю вамъ. жены же възюпише ꙗко ꙗдинѣми оусты, и въздаше хвалоу б(ог)оу. г(лаго)люѣе. истинньи б(ог)ъ ѡеклинь. тѣ ꙗс(тъ) ꙗдинъ б(ог)ъ сп(а)сыи ѡеклоу. и ѡтѣ гласа того, потресе се градѣ. И троуфина бл(а)говѣѣениѣ приѣмѣши, сръте ю съ народомъ. и ѡбѣшѣши се ѡеклѣ р(е)че. н(ы)нѣ же вѣроу ꙗхъ ꙗко и мртвїи вѣстають. греди въ домъ мои чедо. и всѣ имѣниѣ моѣ тебѣ напишоу. ѡна же иде съ нѣю. и почїи ѣ д(ь)нїи оучѣи ю словесемъ б(о)жїимъ. ѡтѣ челади же тоѣ, мнози вѣроваше. и бѣ радос(тъ) велиѣ въ домоу троуфининѣ.

ѡекла же павла желѣше. и въпрашаше ѡ немъ. послаше въ все страны. повѣдаше ꙗко въ мїрѣхъ ꙗс(тъ). и поѣмѣши юноше и рабынѣ. и прѣпоасавѣши се и прѣшивѣши ризоу въ ѡбразѣ ꙗпендита моужьска. и иде въ мїры. и ѡбрѣте павла г(лаго)люѣа слово б(о)жїе. и ѡнезапоу ста прѣдѣ нимъ. ѡн же оужасе се зре ю изъ народа. и помышляше ꙗко како привидѣниѣ ꙗмоу ꙗс(тъ). ѡна же разоумѣ и р(е)че. павле сама се кр(ь)стихъ и приѣхъ баню. поспѣшествовавѣи тебѣ въ ꙗв(а)г(е)лїи, и мнѣ поспѣшествова. и поѣмъ ю павль веде ю въ домъ иѣреѡвъ. и всѣ слыша ѡтѣ нѣе и диви се зѣло. и всѣ слышавѣши дивише се. и пом(о)ливѣ се б(ог)оу ѡ троуфинѣ. ѡна же ставѣши р(е)че идоу въ иконїю. и р(е)че павль, иди и оучи словоу б(о)жию. троуфина же многѣ ризы и злато павловы вѣдас(тъ) ѡеклоу. на слоужбѣ ниѣимъ. ѡна же иде въ иконїю. и ѡшѣдѣши въ домъ иѡннисифоровъ, па|де (78б) на мѣстѣ идѣже павль сѣде оучаше. и плакаше се г(лаго)люѣи. б(о)ж(е) нашъ и домоу сего идѣже ми свѣтъ вѣсия їс(оу)х(ри)с(т)а с(ы)нѣ б(о)жїи. бывѣи мнѣ помоѣникъ въ тѣмници. помоѣникъ прѣдѣ кнези. помоѣникъ въ ѡгни. помоѣникъ въ звѣрехъ. ꙗко ты ꙗси ꙗдинъ б(ог)ъ. ꙗмоуже слава и чѣсть и поклонѣниѣ и н(ы)нѣ и пр(и)сно и вгъ вѣкомъ аминъ.

Обрѣте же ѡамира оумргша. а м(а)т(е)рь же свою живѣ. призвавѣши же м(а)т(е)рь свою р(е)че. ѡеѡклиѣ м(а)ти моѣ. можеши ли вѣровати ꙗко живѣ ꙗс(тъ) б(ог)ъ н(е)б(е)сныи; аѣе бѣ хоѣеши имѣнию то дас(тъ) ти мною. се прѣдѣстою тебѣ. и сице засѣдѣтель-

ствовавши, иде въ севелгкию. и многыѣ просвѣѣши б(о)жиємъ словомъ. добрымъ сномъ оуспе. и погребено быс(тъ) ч(ь)стною тѣло юе, въ храмъ с(ве)тѣмъ юе. въ нѣмгѣ и память юе творимъ въ кѣд д(ь)нь м(ѣ)с(е)ца септембѣра. бл҃гаго оудѣѣтию х(ри)с(то)вою. юмоужѣ сл(а)ва и ч(ь)сть и поклонаниѣ. съ в(ъ)щѣмъ и съ прѣс(ве)тымъ д(оу)хомъ и н(ы)нѣ и пр(и)сно и вг вѣкъ вѣкѣмъ аминь:ꝫ

Въ тѣжде д(ь)нь. с(ве)тыѣ прѣвом(оу)ч(е)н(и)це ѡеклы

Б(лаго)сл(о)ви в(ъ)щѣ:ꝫ

По стр(а)сти м(оу)ч(е)ниѣ, ап(осто)л(ь)ство приѣмгши втѣѣ с(ве)т(а)го павла, въ селенгскаго оучитѣля. с(ве)таа прѣвом(оу)ч(е)н(и)ца ѡекла. вбръте всѣ соуѣе въ митрополіи севелгкѣи поганіи соуѣе. въ таже лѣта с(ве)таа д(ѣ)ва наоучивъ се словеси б(о)жию. и вѣроваше вси граждане. тѣѣше се оубѣ, въ поустѣ мѣстѣ жити. и живѣше въ пеѣерѣ, въ миргсенеѣни, источника. и по всѣ д(ь)ни схождаше, и зѣлиѣ събирашѣ. и то ѣдѣше на всоу недѣѣлю. приключи же же (Sic!) се на томъ мѣстѣ, иѣрею погангскоу капето||- лиа (79а) севелгкѣискаго грѣаѣда. юеже н(ы)нѣ ап(осто)л(ь)ско юс(тъ) мѣсто. по вѣычаю же поганіи дѣюѣоу. занѣ бѣ мѣсто поусто. кѣоуѣдоу же с(ве)таа ѡекла събирашѣ зѣлиѣ. видѣвг же ю иѣрѣи сѣноузынь сы приѣха близъ юе. мгнѣ ю втѣѣ любодѣивыхъ жѣнь соуѣѣ. втѣѣвѣраѣши же се с(ве)таа ап(о)с(то)ла ѡекла. пославгшіи силоу, и съвръже и с конѣа. и лежа ѣ д(ь)ни нѣмъ. и събраше же се кѣ нѣмоу, всѣ страна исаврѣискаѣа. и дивѣше се юмоу в бѣвгшіимъ юмоу. славгнь бѣ моужъ тѣ, и ч(ь)стьнь въ та лѣта. югда же юдва вѣста, помысли въ себѣ како ютероу б(лаго)сл(о)влѣноюу видѣль юс(тъ). да того радѣи съвръжень быс(тъ). призвавъ же абѣе, иже тѣлеса писашѣ, и р(е)чѣ юмоу. напиши ми д(ѣ)в(и)цоу ѣлѣт(ь)ноу соуѣѣ. носѣоу оусереги, двозрыньны. и вметоу в ждрѣлиа юе. тако бѣ ѣви се юмоу с(ве)таа югда с конѣа спаде. и югда начѣ линалгникъ писати, наставлѣнь быс(тъ) силоу с(ве)т(а)го д(оу)ха. и напис(а)въ истингныи вбразъ юе. принесеноу же бѣвшоу вбразоу томоу. видѣвг же иѣрѣи, позна тоу истоую соуѣоу. и сѣкри ю въ домоу своѣмъ, вѣрова въ проповѣданиѣ с(ве)тыѣ ап(о)с(то)лы. тѣ же вбразъ доидѣ по роды, ахаѣа иѣрѣѣа, илоустриѣа. г(лаго)ливаѣа философа христинѣа. и потомъ ѣви се вбразъ тѣ. югда оумираше бл(а)женни тѣ ахаѣи.

Да прѣмѣнимъ оубѣ пакы слово. на с(ве)тоую ап(о)с(то)лоу. проповѣдана быс(тъ) всѣмъ людѣѣмъ, тѣмъ чюдесѣмъ. и мнози болеѣи гредѣхоу к нѣи. и абѣе цѣли бѣваахоу всѣи. в х(ри)с(т)ѣ ѣ(соу)сѣ г(оспод)и и н(а)шемъ юмоужѣ сл(а)ва вг вѣ(кы):ꝫ

(79б) Въ тѣжде д(ь)нь ѣѣ чюдѣоѣ бѣвшѣе, въ мергсонѣ:ꝫ

Вѣшѣѣдѣши же на гороу и вбръте пеѣероу, и живѣше въ нѣи лѣта многа. жѣны же нѣкоѣ добра рода, оувѣдѣѣвгше д(ѣ)воу с(ве)тоую хождахоу к нѣи. и оучаахоу се словесѣмъ

б(о)жиимъ вѣтъ нѣю. многы же вѣтъ женъ тѣхъ вѣтъ врьгоше се вѣтъ житиѧ сего, и живѣхоу сг нѣю. тогда же слава ѣю протече вѣстоу доу ѧко ицѣлениѧ творѧше. приносими бѣ недѣжнѣи, прѣвѣе даже къ двгремъ не пристоупахоу. абиѣ недоузи вѣтъ стоупаахоу. бѣснѣи же близъ бываюѣе цѣли бѣвахоу. бѣжеимъ вѣтъ нихъ д(оу)хомъ неч(и)стымъ г(лаго)люѣе. чѣсо радѣи прѣжде вѣрмене моучиши ны д(ѣ)во. и к томоу не трѣбовахоу недѣжнѣи врача. и болеѣе вѣтъ инѣхъ странъ приношахоу к нѣи, и абиѣ цѣли бѣвахоу. и възгваѣахоу се въ доумы (Sic!) своѣ радоуѣе се. и б(лаго)сл(о)веѣе и хвалеѣе б(о)га. Врачеве же селевкѣискааго грѣаѣда, изнемогоше. мѣздоу свою погоубивше. и завидѣѣе д(ѣ)вѣ с(ве)тѣи рабѣ б(о)жѣи. и неприѣзнѣннѣю помышлѣнѣю имѣхоу въ себѣ.

Проклиѧнг же ѣтеръ. прѣвыи селевкѣискааго грѣаѣда. имѣе жѣноу андривлиу. и дѣѣрь ѣешнилоу. дѣѣи же та ѣю, ис чрѣва м(а)т(е)ргнѣа роди се, вслаблѣна роукама и ногама. соуѣи же ѧко ,вѣ. лѣт(ѣ) не можааше ни ногама ходити, ни роукама вѣсѣзати чѣсо. многу же печаль родитѣлѧ ѣю имѣста в нѣи г(лаго)люѣа. комоу имавѣ вѣставити имѣнѣю наю. ѣдиночѣда бо има бѣ. оувѣдѣвгши же андривглиѧ, ѧко исцѣлѣнѣя творитъ || (80а) въ горѣ д(ѣ)ваа ѣекла. р(е)чѣ моужѣви своѣмоу, г(оспод)и мои дивноу ти вѣѣ имамъ повѣдѣѣти. оувѣдѣѣхъ бѣ ѧко д(ѣ)ваа живуѣѣна въ горѣ, многаа исцѣлѣнѣя творитъ. да и вѣ принесевѣ дѣѣрь наю к нѣи, да ю ицѣлитъ. проклиѧнг же р(е)чѣ къ жѣнѣ своѣи. вѣсии подроуго моѧ, ѧко прѣвыи ѣсгмъ грѣаѣда сего, и бою се ити. мгнѣ бѣ ѧко вѣры галилѣйскѣѣ ѣс(тѣ). да аѣе идоу к нѣи, то оувѣдетъ граждѧне и сѣжегоутъ ме. нѣ вѣсади ю на вѣсле и да несѣта ю двѣа отрока, и ноѣиу иди с нѣю. створи же тако жѣна ѣго, и донѣсе дѣѣрь свою, и врьжѣ ю на нѣзѣ ѣю. и сѣи с нѣю и вѣзоупѣи г(лаго)люѣи. пом(и)лоуи сѣю ѧкоже и многыѣ помиловала ѣси. вѣна же вѣпроси ю, христиѧнина ли ѣста. вѣна же рѣста погангска житиѧ ѣсвѣ. и р(е)чѣ же с(ве)таа. не азъ ю исцѣлю, нѣ б(о)гъ живѣи на вѣсѣкѣхъ и на смѣренаа призираѣи. аѣе оубѣ хоѣеши да дѣѣи твоѧ цѣла боудѣтъ, прѣимѣта знаменѣю х(ри)с(то)во. и аѣе вѣтъ неистлѣнныѣ банѣ не изыдетъ цѣла, ногама ходѣѣи и роукама вѣсѣзаюѣи, длѣж(ѣ)на боудѣ вѣторицѣю сѣжежѣна бѣти.

м(а)ти же д(ѣ)в(и)цѣ тоѣ. вѣво на страхъ, вѣво на жѣлѣнѣю дрьжѣѣи дѣѣрь свою вѣнимашѣ. и изволи х(ри)с(то)во знаменѣю приѣти. аѣе и недѣс(то)инѣ ѣсвѣ, волѧ б(о)жѣи да боудѣтъ. и припадѣше къ с(ве)тѣи рѣкѣста. и вѣтъ вѣрегшѣ се диѧвола, и вѣбѣѣаста се г(оспод)оу нашѣмъ ѣс(оу)х(ри)с(т)оу. м(о)л(и)твоу же створи имѧ. наоучи ѧ ѣу(а)г(ге)лѣю, и кр(ѣ)сти ѧ въ имѣ вѣтѣца и с(ѣ)на и с(ве)т(а)го д(оу)ха. и изыде вѣтъ с(ве)т(а)го крѣѣнѣниѧ ѣешнила, ходѣѣи ногама, и роу||кама. (80б) вѣсѣзаюѣи. и к томоу носила не трѣбова, нѣ ногама своима иде въ домъ свои. оувѣдѣѣвгши же граждѧне вѣзоупише г(лаго)люѣе. великѣ б(о)гъ христиѧнскѣи.

Оувѣдѣѣвгши же врачѣве ѧкоже прѣжде рѣхомъ. селевкѣискааго грѣаѣда и се чѣдо, и болшоу завѣсть сѣтвори на с(ве)тоу д(ѣ)в(и)цоу. въ ѣдинг же д(ѣ)нѣ сѣборѣ сѣтворишѣ. и сѣвѣѣашѣ г(лаго)люѣе. ѧко сѣна чѣдѣѣа творитъ, богынѣю нашею аргѣемидоу. и та послушаѣтъ ю ѧко д(ѣ)в(и)цоу. и ѣгоже аѣе проситъ оу нѣю, даѣтъ ѣи. нѣ прѣидѣте да вѣбрѣѣемъ моужѣ, блѣудни и пиѧнице, и оупѣивше ѣ дамо имѣ злата много. и дроугоѣ

имъ вѣѣаѣмъ. и тѣи шѣѣдыше и wskврѣнеть ю. и к томоу не имать ю послоушати арѣемида. и створише тако. шѣѣдыше же моужи тѣи посланїи врачѣми, и оударише велгми въ двгри врьтпа. ѡекла же втѣѣврѣже двгрїи дрьзаяѣи б(о)гомъ. разоумѣвѣвши же льсть свѣта ихъ, и р(е)че имъ что хоѣете чеда. вни же рѣше, кто ѡс(тъ) здѣ ѡекла. вна же р(е)че. азъ ѡсмъ чгто хоѣете. вни же рѣше тебѣ хоѣемъ. вна же р(е)че мнѣ ли старици; вни же рѣше нѣ ли како намъ волѣ створити своѣѣ; ѡгоже радѣиѣ пришли ѡсмы. р(е)че имъ с(ве)таа д(ѣ)ва. пождите мене чеда и оузрите славою б(о)жию. вна же р(е)че дрьжима ими, възрѣвши на н(е)бо р(е)че.

Б(о)же страшныи и бесмртныи. избавлѣи ме втѣѣ вгнѣ. и не прѣдавыи мене ѡаироу. не прѣдавыи мене алеѣандроу. избавлѣи ме втѣѣ звѣрїи. поспѣшествовавъ и н(ы)нѣ избави ме втѣѣ беззаконгникъ сихъ. и не моѣи мене въ пороуганїѣ || (81a) створити женамъ на старость. нѣ свѣрѣши д(ѣ)вство моѣ.

И абиѣ глас(ъ) быс(тъ) съ н(е)б(е)съ г(лаго)лѣ. ѡекло истингнѣа рабо моѣ. не бои се азъ бѣ ѡсмъ с тобою. и възри, да идѣже ти се мѣсто втѣѣврѣзеть тоу ти боудеть вѣч-ныи домъ. и тоу тебе постѣѣоу. възрѣвѣвши же видѣ камень втѣѣврѣсть. и по р(е)чению г(осподь)нѣю вбраѣѣши се втѣѣ нихъ, вѣниде въ камень. и стиѣе се камень. ѡко не знати бѣ ѡго бѣ ли се растоупаль. вни же ѡше се за ризы ѡѣ. и ѣдина честь ѡмофора ѡѣ, вста въ нѣ. вѣры ради христиѣанѣ.

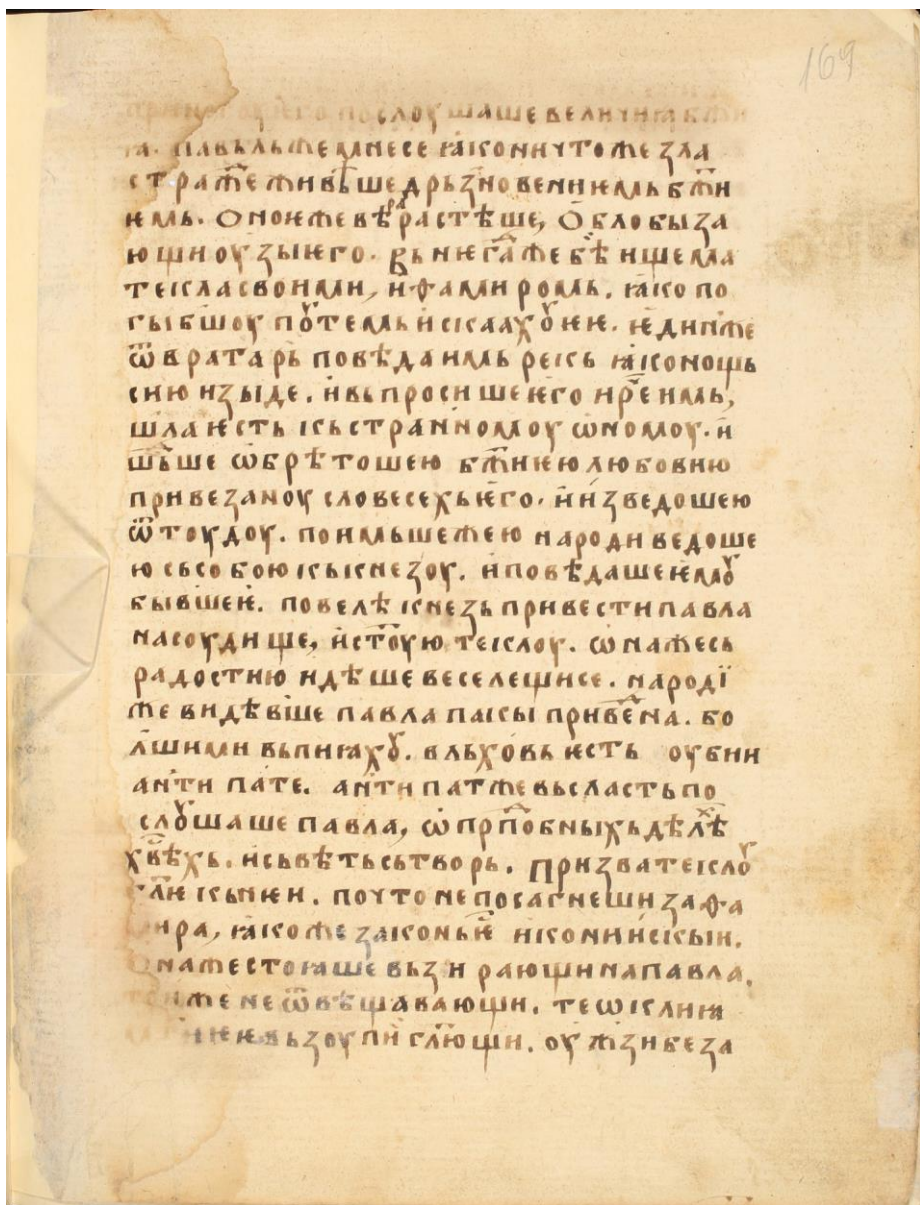
И сице сконча б(о)жина д(ѣ)ва житиѣ своѣ. прѣвом(оу)ч(е)н(и)ца ѡекла равнѣа ап(о)с(то)ломъ. въ иконїи бѣше ѡи ,иѣ лѣт(ъ) ѡгда послоуша оучениѣ ап(о)с(то)ла павла. жить же потомъ, ѡво въ м(оу)ч(е)нїихъ. ѡво въ горѣ, лѣт(ъ) .оѣв. быс(тъ) же вгсѣхъ лѣтъ ѡѣ ,ѣ. лѣт(ъ) испльнѣ. въ славою ш(тъ)ца и с(ы)на и с(ве)т(а)го д(оу)ха. и н(ы)нѣ и пр(и)сно и въ вѣкъ вѣкъмъ аминь:ѣ

[illegible]

19 V 1 3 ф. II В В
 171 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101 102 103 104 105 106 107 108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 129 130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 141 142 143 144 145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 156 157 158 159 160 161 162 163 164 165 166 167 168 169 170 171 172 173 174 175 176 177 178 179 180 181 182 183 184 185 186 187 188 189 190 191 192 193 194 195 196 197 198 199 200 201 202 203 204 205 206 207 208 209 210 211 212 213 214 215 216 217 218 219 220 221 222 223 224 225 226 227 228 229 230 231 232 233 234 235 236 237 238 239 240 241 242 243 244 245 246 247 248 249 250 251 252 253 254 255 256 257 258 259 260 261 262 263 264 265 266 267 268 269 270 271 272 273 274 275 276 277 278 279 280 281 282 283 284 285 286 287 288 289 290 291 292 293 294 295 296 297 298 299 300 301 302 303 304 305 306 307 308 309 310 311 312 313 314 315 316 317 318 319 320 321 322 323 324 325 326 327 328 329 330 331 332 333 334 335 336 337 338 339 340 341 342 343 344 345 346 347 348 349 350 351 352 353 354 355 356 357 358 359 360 361 362 363 364 365 366 367 368 369 370 371 372 373 374 375 376 377 378 379 380 381 382 383 384 385 386 387 388 389 390 391 392 393 394 395 396 397 398 399 400 401 402 403 404 405 406 407 408 409 410 411 412 413 414 415 416 417 418 419 420 421 422 423 424 425 426 427 428 429 430 431 432 433 434 435 436 437 438 439 440 441 442 443 444 445 446 447 448 449 450 451 452 453 454 455 456 457 458 459 460 461 462 463 464 465 466 467 468 469 470 471 472 473 474 475 476 477 478 479 480 481 482 483 484 485 486 487 488 489 490 491 492 493 494 495 496 497 498 499 500 501 502 503 504 505 506 507 508 509 510 511 512 513 514 515 516 517 518 519 520 521 522 523 524 525 526 527 528 529 530 531 532 533 534 535 536 537 538 539 540 541 542 543 544 545 546 547 548 549 550 551 552 553 554 555 556 557 558 559 560 561 562 563 564 565 566 567 568 569 570 571 572 573 574 575 576 577 578 579 580 581 582 583 584 585 586 587 588 589 590 591 592 593 594 595 596 597 598 599 600 601 602 603 604 605 606 607 608 609 610 611 612 613 614 615 616 617 618 619 620 621 622 623 624 625 626 627 628 629 630 631 632 633 634 635 636 637 638 639 640 641 642 643 644 645 646 647 648 649 650 651 652 653 654 655 656 657 658 659 660 661 662 663 664 665 666 667 668 669 670 671 672 673 674 675 676 677 678 679 680 681 682 683 684 685 686 687 688 689 690 691 692 693 694 695 696 697 698 699 700 701 702 703 704 705 706 707 708 709 710 711 712 713 714 715 716 717 718 719 720 721 722 723 724 725 726 727 728 729 730 731 732 733 734 735 736 737 738 739 740 741 742 743 744 745 746 747 748 749 750 751 752 753 754 755 756 757 758 759 760 761 762 763 764 765 766 767 768 769 770 771 772 773 774 775 776 777 778 779 780 781 782 783 784 785 786 787 788 789 790 791 792 793 794 795 796 797 798 799 800 801 802 803 804 805 806 807 808 809 810 811 812 813 814 815 816 817 818 819 820 821 822 823 824 825 826 827 828 829 830 831 832 833 834 835 836 837 838 839 840 841 842 843 844 845 846 847 848 849 850 851 852 853 854 855 856 857 858 859 860 861 862 863 864 865 866 867 868 869 870 871 872 873 874 875 876 877 878 879 880 881 882 883 884 885 886 887 888 889 890 891 892 893 894 895 896 897 898 899 900 901 902 903 904 905 906 907 908 909 910 911 912 913 914 915 916 917 918 919 920 921 922 923 924 925 926 927 928 929 930 931 932 933 934 935 936 937 938 939 940 941 942 943 944 945 946 947 948 949 950 951 952 953 954 955 956 957 958 959 960 961 962 963 964 965 966 967 968 969 970 971 972 973 974 975 976 977 978 979 980 981 982 983 984 985 986 987 988 989 990 991 992 993 994 995 996 997 998 999 1000 1001 1002 1003 1004 1005 1006 1007 1008 1009 1010 1011 1012 1013 1014 1015 1016 1017 1018 1019 1020 1021 1022 1023 1024 1025 1026 1027 1028 1029 1030 1031 1032 1033 1034 1035 1036 1037 1038 1039 1040 1041 1042 1043 1044

ѿ хрѣщаю павоу въспремъ, по^{мо} гдѣи^и рѣшѣ,
 иже въ хрѣщаю^и оу^и шѣи^и х^ии^ие, крѣста а^ина со^иу^и
 прѣнѣса^и сн^ила, а^им^ила въ нѣр^иа^и г^ие^и м^изо^иста^ии
 а^ин^иче мѣ^ир^ии^и п^ила^и въ со^иу^ицѣ, с^ила^и б^ие^и ш^иа^и в^и
 ѡ^из^и, н^иа^и со^иу^иб^ие^и ш^иа^и. п^иа^ив^ил^иъ в^ис^их^ии^и д^иа^ив^ио^и
 м^иу^и х^иа^ит^иъ со^иу^ии^и с^ил^иа^и с^ит^иа^и в^иа^и р^иа^и ш^иа^и в^и
 н^иа^и ко^им^ии^и с^ила^и, с^ил^иа^и с^иа^ит^иа^и н^ио^иу^и с^ил^иа^и с^ил^иа^и
 н^ие^и с^ил^иа^и, н^ие^иа^ич^иу^и х^иа^и, б^ио^иж^ие^и с^ии^и въ с^ие^ир^ие^и
 в^ис^их^ии^и б^ио^ил^иа^и н^ио^ина^и с^иа^иж^иа^ин^ию. н^иа^и с^ио^иб^иа^и в^и с^ие^и
 р^ии^ис^иѣ с^ил^иа^и с^иа^ит^иа^и в^иа^и р^иа^и ш^иа^и н^иа^ил^иа^и т^иа^и с^ио^иб^и
 н^иа^и н^ие^и с^ил^иа^и с^иа^ит^иа^и в^иа^и р^иа^и ш^иа^и н^ие^и с^ил^иа^и с^иа^ит^иа^и
 н^иа^и в^иа^и н^ио^ина^и. х^иа^ит^иъ в^ис^их^ии^и с^ил^иа^и с^иа^ит^иа^и в^иа^и р^иа^и ш^иа^и н^ие^и с^ил^иа^и с^иа^ит^иа^и

[illegible]



Народна библиотека Србије, број 59, 94а

Наташа Б. Станковић Шошо*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
ORCID-ID 0009-0003-1621-5831

Оригинални научни рад
Примљен: 20. 09. 2025.
Прихваћен: 30. 10. 2025.

ЛИКОВИ БОЛЕСНЕ И/ИЛИ ЗАНЕМАРЕНЕ ДЕЦЕ У ШКОЛСКОЈ И ДОМАЋОЈ ЛЕКТИРИ ЗА ОСНОВНУ ШКОЛУ

Предмет истраживања представљају књижевна дела из школске и домаће лектире за основну школу у којима се као главни или споредни ликови појављују болесна и/или занемарена деца. У раду се сагледава на који начин избор таквих остварења (ауторске бајке *Петоро браће* и *Девојчица са шибицама* Х. К. Андерсена, *Месечев цвет* Г. Олујић, репрезентативни одломци из романа *Тајна жутог балона* Н. Лезије, *Аги и Ема* и *Дванаесто море* И. Коларова и *Покошено поље* Б. Ћосића) и методичка апаратура у школским читанкама доприносе мотивисању ученика за читање и њиховом припремању за тумачење доминантних литерарних проблема као што су болест, занемареност, усамљеност, маргинализација, изолованост и друге важне социјалне теме које ученике подстичу на мисаону активност и промишљање. Анализа заступљености тематски пажљиво одабраних књижевних остварења у програмима наставе и учења и читанкама за основну школу доприноси да се стекне бољи увид о значају таквих дела за савремену наставу која тежи да код учесника наставног процеса развије емпатију, толеранцију и алтруизам.

Кључне речи: ликови болесне и/или занемарене деце у школској и домаћој лектури за основну школу, литерарни проблеми (болест, занемареност, усамљеност, маргинализација, изолованост), савремена настава књижевности.

* natasoso06@gmail.com

Реформисани програми наставе и учења за основну школу садрже мноштво разноврсних књижевних текстова у којима се као главни или споредни ликови појављују болесна и/или занемарена деца. Избор таквих остварења пружа могућност да се током њихове наставне обраде уобличавају мишљења и ставови ученика и развијају црте личности и вредности читалаца у социјално пожељном смеру. На тај начин се код младих нарасштаја систематски негују и усавршавају интелектуална, емоционална и морална убеђења, чиме се остварују приоритетни васпитни циљеви наставе књижевности. У табеларном приказу који следи наведена су прозна остварења у којима се појављују ликови болесне и/или занемарене деце:

I разред	II разред	III разред	IV разред
/	Школска лектира: Х. К. Андерсен: <i>Девојчица са шибица-ма Петоро браће</i> Г. Олујић: <i>Шаренорепа</i>	Школска лектира: Бранко В. Радичевић: <i>Прича о дечаку и Месецу</i>	Школска лектира: Б. Црнчевић: <i>Босоноги и небо</i> Домаћа лектира: Ј. Шпири: <i>Хајди</i> Ј. Петровић: <i>О дугмету и срећи</i> А. Линдгрен: <i>Пипи Дуга Чарапа</i>
V разред	VI разред	VII разред	VIII разред
Домаћа лектира: И. Коларов: <i>Аги и Ема</i> Н. Лезије: <i>Тајна жутог балона</i> Г. Олујић: <i>Месечев цвет</i> К. Функе: <i>Господар лопова</i>	Школска лектира: А. П. Чехов: <i>Вањка</i>	Домаћа лектира: И. Коларов: <i>Два-наесто море</i>	Школска лектира: Б. Ћосић: <i>Покошено поље</i> Домаћа лектира: Г. Олујић: <i>Гласам за љубав</i> Џ. Бојн: <i>Дечак у пругастој ници</i>

На основу анализе књижевних текстова из школске и домаће лектире, који су заступљени у читанкама за разредну наставу, запажа се да преовлађују они у којима ликови девојчица и дечака, услед болести или отежаних животних околности, на различите начине успевају да преброде развојну кризу у којој се налазе. Захваљујући подршци окружења и брижности вољених, болесне девојчице успешно оздраве у бајкама *Петоро браће* Х. К. Андерсена и *Шаренорепа* Г. Олујић. Деветогодишња Пипи Дуга Чарапа, јунакиња истоименог романа А. Линдгрен, осећај напуштености превазилази играјући се, маштајући и дружећи се

са Аником и Томијем у Вилекули. Девојчица Клара успева да прохода захваљујући пријатељској подршци и помоћи другарице Хајди у роману *Хајди* Јохане Шпири. Дечак Јован, главни јунак романа *О дугмету и срећи* Ј. Петровић, своју тугу и усамљеност потискује захваљујући искреној подршци пријатељице Милице. Са тврдичлуком и суровошћу свог газде слуга Радојица успешно се носи захваљујући подршци чудесног Месеца у *Причи о дечаку и Месецу* Бранка В. Радичевића. Маштовит и неуморан Босоноги потискује осећај одбачености измишљајући нестварне авантуре и дружећи се са децом из краја.

Доживљајним читањем бајки *Петоро браће* и *Девојчица са шибицама* Х. К. Андерсена ученици се уносе у свет књижевног дела на емотиван и фантазијски начин и њихово читање, као такво, постаје део стваралачког чина. Током наставне обраде Андерсенове бајке *Петоро браће* ученици другог разреда саосећају са болесном девојчицом која је „била слабашна и нежна као цвет” (Андерсен, 2021, 93) и увиђају да до јунакињиног опоравка долази захваљујући њеној радозналости за свет који је окружује и снажној маминој бризи и пожртвованости. Током наставне интерпретације наведене бајке ученици ће уочавати промене у физичком изгледу и понашању болеснице: „По читаве дане девојчица је уживала посматрајући грашак. Њено се здравље поправљало све више. Образи су јој се заруменели. Очи јој почеле да се блистају. Она је без ичије помоћи почела да устаје и да седи у кревету” (Андерсен, 2021, 94). Анализом физичког и психолошког портрета главне јунакиње спознаће да су њеном оздрављењу допринели повољни природни услови (сјај и топлота сунчеве светлости) и мајчина љубав и нада у оздрављење.

Сложеност литерарних проблема (глад, сиромаштво, усамљеност, друштвена занемареност, смрт) Андерсенове бајке *Девојчица са шибицама* изискује да се током њеног читања и наставног тумачења примењују одговарајући аналитичко-синтетички поступци и гледишта који су у складу са психоемоционалним способностима ученика. По мишљењу Милице Николића „настава која омогућава ученицима да се емоционално испоље поводом књижевног дела, афирмише и основну сврху читања” (Николић, 2006, 270).

Уметнички доживљаји и утисци о усамљеној, промрзлој девојчици која трагично страда у празничној ноћи напуштена од свих, представљају полазиште наставне интерпретације ове Андерсенове бајке. Ученици се подстичу да замисле девојчицу са шибицама, амбијент и атмосферу празничне ноћи у којој она чезне да јој окружење пружи подршку (уточиште, храну и заштиту). Изостанак помоћи и подршке у кључним животним околностима довео је до трагичне смрти девојчице са шибицама.

Полазећи од тога да је „књижевни лик носилац психолошких, етичких и идејних вредности књижевног дела” (Милатовић, 1996, 75), наставна интерпретација бајке *Девојчица са шибицама* изискује ваљано осмишљене методичке поступке који су усклађени са узрастом ученика и уметничком природом ауторске бајке која се проучава.

У читанци *Уз речи растемо* за други разред основне школе ученици се подстичу да изнесу свој доживљај трагичног завршетка ове Андерсенове бајке. Анализом главног и споредних ликова (девојчице и незаинтересованих и безосећајних пролазника) млади читаоци се подстичу да саопште своје ставове поводом нехуманог поступања окружења према усамљеној, босоногој и гладној девојчици са шибицама.

Према становишту Вука Милатовића „доживљеност књижевног лика битан је чинилац у току његовог аналитичког образлагања и рашчлањивања” (Милатовић, 1996, 81). Док саопштавају своја осећања, ученици увиђају да је несретна девојчица страдала због тога што јој није пружена подршка ни у једном аспект њеног одрастања. Губитком баке, девојчица је живела на улици продајући шибице. Као припадница рањиве друштвене групе одрасла је у нехуманим животним условима, усамљена и несрећна због губитка ближњих и у непрекидној стрепњи због неизвесне будућности. У читанци *Уз речи растемо* за други разред основне школе се као подстицај за дочаравање психичког стања главне јунакиње наводе следећа питања: „Шта мислиш, зашто је девојчица морала да продаје шибице? Девојчица је три пута креснула шибице. Шта је све тада видела? Објасни како се тада осећала. О чему је све девојчица са шибицама маштала у празничној ноћи? Како се она осећала када је баку оживела у машти?” (Станковић Шошо, Костић 2019, 100).

Сходно узрасту ученика може се очекивати да ученици укажу на улогу баке која је девојчици била једина животна подршка током одрастања и суочавања са егзистенцијалним животним недаћама. Машта и сан о вољеној баки представљају њен бег од света у којем је остала сама, немоћна и у безизлазној ситуацији. Током наставног проучавања ове Андерсенове бајке, неопходно је указати ученицима на психодескрипцију као важан сегмент приповедања и карактеризације јунакиње. На тај начин млади читаоци ће увидети да у моменту када упали шибице и замисли имагинарни сусрет са баком нестаје суровост света који је окружује. Тада оно што се догађа унутар ње доминира над спољашњим дешавањима. На унутрашње стање девојчице са шибицама пресликава се атмосфера из снова. Загрљај са добром баком у топлом породичном дому доноси утеху промрзлој и гладној девојчици у последњим тренуцима њеног живота:

„Широм отворених очију, девојчица је задивљено гледала у своју баку, која јој се учини већа, лепша и млађа него што је икада била. Онда јој похита у сусрет, а бака је, тако јој се чинило, нежно подиже у наручје и, лица озарена благошћу и добротој, вину се некуд у вис. Новогодишња ноћ узмицала је првом дану у години. Наслоњена о хладни камени зид, седела је смрзнута девојчица, образа румених од јутарње светлости и блаженог осмеха на уснама” (Станковић Шошо, Костић 2019, 99).

Суочење ученика са трагичним крајем девојчице са шибицама потресно делује на ученике. Отуда ће наставник разговор усмерити ка разговору о могућим видовима пружања подршке рањивим друштвеним групама: *Како бисте ви поступили према девојчици да сте били на месту случајних пролазника? Испричајте како бисте помогли гладној и напуштеној деци да им се живот побољша.*

Као облик рада подстакнут текстом ученицима се могу дати упутства да замисле другачији крај ове бајке. На тај начин се код ученика подстиче стваралачки приступ у савременој настави.

Милија Николић сматра да су оригиналне мотивације за читање утемељене на доживљајним, емоционалним и асоцијативним искуствима ученика. У бајци *Месечев цвет* Гроздане Олујић, која се тумачи у петом разреду основне школе, болесни дечак Ведран напушта град и одлази у потрагу за лековитим Месечевим цветом, којег налази на врху Сребрне горе:

„Занеме дечак од дивљења. Нежан и сребрн Месечев цвет као циновски љиљан над њим право у небо расте, а стабљика му љескари и трепери. Да пружи руку, откинуо би је, порастао и као лепотан светом ишао. Али како да пружи руку кад зна какав ће бол нанети цвету? Како да убије Месечев цвет? Као да сам од себе бежи, окрете се дечак и стаде трчати низ планину, остављајући Месечев цвет да блиста на врху Сребрне горе, да нежан и усамљен сја као звезда.” (Станковић Шошо и Сувајџић, 2018, 217).

Током путовања дечак открива лепоту живописне природе и стиче пријатеље (мраве и мајку вода). Управо због тога што и сам има здравствених проблема, он разуме туђе недаће, саосећа са њиховим патњама и радо помаже другима у невољи. Природа делује подстицајно на болесног дечака. Он се у њој осећа прихваћено и заштитнички се опходи према биљном и животињском свету који открива. Ведранове особине и поступци (несебично давање, хуманост, доброчинство и великодушност) допринели су да он позитивно делује на друге и доноси племените одлуке, због чега се осећа боље и успева да преброди здравствени проблем који је имао.

„Тако и до језера дође и заустави се да још једном у језеру види небески цвет. Наже се над воду и крикну. Из воде, као из огледала растао је ка њему лик високог,

прекрасног момка. Једва је могао да поверује да самог себе у води гледа, кад из језера изрони Месечев цвет, дотиче нежно дечаков образ и рече: – Хвала ти, мали брате!” (Станковић Шошо и Сувајџић, 2018, 217).

Из наведеног одломка може се закључити да природа постаје најбољи лек за крхке јунаке ауторске бајке. У сагласју са њеном лепотом, они добијају снагу да се изборе са сопственом немоћи. Природа им доноси мир, хармонију и благостање, који здружено доводе до оздрављења дечака.

У старијим разредима основне школе тумаче се жанровски разноврсна књижевна остварења у којима се појављују ликови болесне деце и млади са инвалидитетом. Литерарни проблеми (болест, одрастање у изолованим животним околностима, усамљеност, рањивост) тематизују се у романима *Тајна жутог балона* Никол Лезије и *Дванаесто море* Игора Коларова.

У роману *Тајна жутог балона* Никол Лезије ученици петог разреда упознају усамљену непокретну девојчицу Елену, која шаље писмо из болесничке постеље у нади да ће на тај начин стећи пријатељицу. Трагајући за ауторком писма, девојчица Доминика и њен брат Мишел доспевају до болнице у којој борави Елена и пружају јој подршку током њеног лечења. Прекид социјалне изолације и радост због тога представљају прекретницу у Еленином животу. Емоција коју она осећа представља реакцију на остварење жељеног циља. Захваљујући тој емоцији Елена ће позитивније доживљавати живот, себе и свет око себе, имаће више самопоуздања и ентузијазма.

– Doći ćeš opet, jelda? Zakuni se da ćeš opet doći!

– Svakoga dana – obeća devojčica. – Nikada te više neću ostaviti samu.

Umirena, bolesnica ih otprati pogledom: za poslednjih mesec dana prvi put se nasmejala.” (Станковић Шошо, Сувајџић и Срдић, 2018, 50).

У роману *Дванаесто море* Игора Коларова ученици седмог разреда откривају благотворност пријатељства дванаестогодишње девојчице Кие Сибин и њене другарице Симоне, која болује од неизлечиве болести и мири се са неизбежним. Упркос томе, Симона има снаге да у тренуцима слабости пружи подршку својој уплашеној пријатељици. Страх који Симона осећа представља реакцију на фрустрацију коју доживљава сваки пут када се суочи са патњом блиске пријатељице. Страх је њена реакција на потенцијални растањак са пријатељицом, који се неминовно приближава. Ученици ће увидети да је обема обострана подршка нужна управо због сазнања да се њихов растањак неминовно приближава.

„Časkale su kada se Simona iznenada, bez vidljivog razloga, zateturala i pala.

Oštar bol joj je prešao preko čela, od jedne slepoočnice do druge.

Pogledale su se.

Simona je na Kiinom licu videla strah.

Kia je na Simoninom licu videla mir.

I onaj osmeh, mekši od oblaka.

– Ne plaši se – reče Simona.” (Станковић Шошо и Сувајџић, 2019, 49).

Читајући наведена дела ученици откривају да кључни моменат у суочавању ликова са болешћу и/или хендикепом прати снажна подршка њихових пријатеља. Она се огледа у дружењу, искреним разговорима, саживљеношћу с психичким стањем блиске особе, алтруизму. На тај начин се код ђака развија свест о значају узајамног поштовања, солидарности и подршци. Жеља да другоме помогну почива на емпатији и саживљавању са туђим психичким и емоционалним стањем. Тиме се код ученика подстичу особине несебичног давања, искрености, поштовања и добротинства.

Деца са оштећењем слуха и говора појављују се као колективни лик у одломку из романа *Покошено поље* Бранимира Ћосића који се тумачи у осмом разреду основне школе. Због нарушене физичке, интелектуалне и сензорне способности, особе са инвалидитетом у наведеном роману отежано схватају значења реалних околности у којима се налазе и испољавају развојну и експресивну осујећеност. Неке од наведених потешкоћа потичу од природе оштећења, али указују и на услове неповољног односа средине према њима. У потресној сцени бомбардовања Београда у Првом светском рату, деца са оштећењем слуха и говора испољавају равнодушност према новопридошлим становницима околних зграда који су се у подрумским просторијама Милошевог конака (у којој се налазила школа за глувонеме) сакрили од бомбардовања. Она показују потешкоће у социјалном прилагођавању и недовољну способност за бригу о себи. Отуда немају осећај беспомоћности и не показују емоционалну реакцију на потресан догађај (бомбардовање) који угрожава и њихов живот, што илуструје следећи одломак:

„Глухонеми су прво осматрали непознати свет, а онда, са рукама на зидовима, покушавали да осете потресе експлозија. Најзад им то досади и почеше се играти по удаљеним и потпуно мрачним кутковима.” (Станковић Шошо и Сувајџић, 2021, 221).

Наставном обрадом поменутих књижевних текстова код ученика се развија свест о значају пружања подршке особама са инвалидитетом у оквиру вршњачке групе и ђачком окружењу, и указује се на штетност сваког вида социјалне изолације. Код ученика се развија емпатија за проблеме вршњака који имају неку врсту ограничења и они стичу свест о важности њихове заштите од дискриминације и друштвене маргинализације.

Ученици увиђају да је особама са инвалидитетом потребно обезбедити свеобухватну и флексибилну подршку како би били равноправни чланови заједнице са својим вршњацима. Ђаци постају свесни чињенице да су особе са инвалидитетом једнаких права као и други и уче како да поступају према њима, те на који начин да допринесу њиховом укључивању у свакодневне школске активности.

Током наставне обраде књижевних текстова сродне тематике у основној школи пожељно је примењивати компаративни приступ како би се теме болести, усамљености и занемарености деце и младих сагледале у складу са књижевном традицијом. Задацима за истраживачко читање ученици се подстичу на сагледавање доминантних естетских вредности дела, значајних стваралачких поступака, литерарних проблема, експресивних места и откривање универзалних значења идејног слоја текста. Милија Николић сматра да се помоћу задатака за истраживачко читање „систематично стимулише и изоштрава читалачка пажња и побуђује критичка и истраживачка радозналост ученика” (Николић, 2006, 273). Припремајући ученике за реализацију истраживачког пројекта, наставник даје ученицима следеће задатке за истраживачко читање значајних романа из домаће и светске књижевности за децу:

Прва група

Откријте доминантне карактерне црте ликова девојчица (Доминик, Елена, Киа, Симона) у романима *Тајна жутог балона* Н. Лезије и *Дванаесто море* И. Коларова и сагледајте их са моралног становишта. Уочите литерарне проблеме који се доводе у везу са њима (болест, усамљеност, сиромаштво). Објасните због чега је, некима од њих, живот тежак. Запазите у каквом простору девојчице воле да бораве. Анализирајте на који начин испољавају своју крхкост и немоћ. Истражите шта их оснажује. Анализирајте како се испољава пријатељство између девојчица Доминик и Елен и Киа и Симоне. Истакните значај пријатељства и подршке у њиховом одрастању. Истакните у чему се огледа посебност Агијевог и Еминог пријатељства.

Друга група

На основу описа физичког изгледа ликова, приказивањем њихових поступања у различитим ситуацијама, изношењем исказа о себи и другима и сведочењем других о њима сагледајте карактерне особине ликова дечака

(Аги, Слободан) и девојчице Рашиде у романима *Аги* и *Ема* И. Коларова и *Гласам за љубав* Г. Олујић. Запазите у каквим животним околностима они одрастају. Истакните литерарне проблеме који се доводе у везу са њима (болест, запостављеност, усамљеност, небрига родитеља, вршњачко насиље, сиромаштво, маргинализација, експлоатација и дискриминација). Анализирајте на који начин ликови деце испољавају своју рањивост. Истражите шта их оснажује. На критички начин се осврните на недостатке окружења у којем одрастају.

Трећа група

Откријте доминантне карактерне црте ликова деце (Оса, Проспер, Бо, Шипио, Јан, Фани) у романима *Господар лопова* К. Функе и *Збогом мојих петнаест година* К. Кампањ и сагледајте их са моралног становишта. Уочите литерарне проблеме који се доводе у везу са њима (потрага за идентитетом, сиромаштво, отуђеност, маргинализација, експлоатација, дискриминација). На критички начин се осврните на небригу друштва и нехумане околности у којима одрастају. Анализирајте на који начин се околности у којима се налазе рефлектују на њихово поступање и карактерне особине. Протумачите реакције и осећања ликова која у њима побуђују преломни догађаји. Истражите шта их оснажује.

Четврта група

Сагледајте карактерне особине ликова дечака Бруна и Шмуела у роману *Дечак у пругастој ници* Ц. Бојна. Запазите у каквим околностима се развија њихово пријатељство. Објасните због чега је Шмуелу посебно важна Брунова помоћ. Истражите како се јеврејски дечак осећа у Бруновом присуству. Уочите Брунову реакцију када се суочи са суровим поступањем немачких војника према јеврејским затвореницима. Наведите примере у роману који наговештавају трагичну судбину јеврејских затвореника у логору Аушвиц. Наведите шта све збуњује и плаши дечаке у логору. Сагледајте на који начин они пружају подршку један другом. Истакните литерарне проблеме који се доводе у везу са ликовима деце (рат, нехуманост, насиље, отуђеност, холокауст, смрт). Истакните у чему се огледа посебност Бруновог и Шмуеловог пријатељства. Наведите у којим ситуацијама су они испољили узајамно разумевање, подршку и поштовање.

У савременој настави књижевности посебну улогу има упоредна методика која омогућава да се истраживачка гледишта са појединачних

дела из националне књижевности усмеравају ка словенској, европској и светској књижевној баштини. Реализацијом пројектне наставе се афирмише критичко мишљење ученика побуђено естетским вредностима књижевних дела која су предмет наставне интерпретације, али и примена различитих врста читања, као што су доживљајно, истраживачко и стваралачко. Наставна интерпретација се заснива на интеграционим чиниоцима (дживљајни контекст, тематско-мотивски слој, композиција, ликови, форме приповедања, идејни слој, језичко-стилски аспекти). Поузданим сагледавањем књижевних текстова у књижевнотеоријском и књижевноисторијском контексту, примењују се компаративни, интерлитерарни, интермедијални и интердисциплинарни приступи у савременој настави. Отуда је методички оправдано да се обрађена књижевна остварења сагледају и као афирмисана филмска остварења (*Аги и Ема* у режији Милутина Петровића и *Дечак у пругастој пици* у режији Марка Хермана).

Компаративно тумачење књижевног и филмског остварења омогућује ученицима активан однос према прочитаним романима и асоцијативно, фантазијско и лично пројектовање и уживање у читању и гледању, чиме се спознају и врхунске естетске вредности књижевних и филмских остварења.

Наставном обрадом књижевних дела која у целости или макар једним својим делом подстичу промишљање о положају крхких појединаца у различитим животним околностима (услед болести, занемаривања, усамљености, ратних страдања), тумачећи наведена књижевна остварења из школске и домаће лектире, ученици основне школе спознају са којим се потенцијалним проблемима суочавају њихови вршњаци у различитим животним околностима. На тај начин емоционално и искуствено сагледавају психолошки и социјални положај рањивих и немоћних особа у свом окружењу, али и у друштву у целини. На тај начин подиже се свест ученика о значају пријатељске и искрене подршке особама које су у невољи и пате.

Читајући књижевна дела у којима су ликови болесна и запостављена деца која пате и страдају, ученици развијају заинтересованост и бригу за друге, саосећају са патњама ближњих и постају свесни чињенице да је алтруизам као изворна тежња да се дела за добробит других решење свих недаћа и патњи. На тај начин они почињу да промишљају како да савремени свет постане боље место за живот свих њених становника. Компаративним тумачењем репрезентативних књижевних остварења у интерлитерарној и интеркултуралној перспективи развијају се и прихватају вредности хуманистичког образовања и васпитања, у коме се негује лични, национални и културни идентитет код читаоца и подстиче његова језичка и књижевна култура. Упоредни приступ националној и светској

књижевној и културној баштини омогућава да се формирају вредносни ставови који су потребни за живот у мултикултуралном друштву.

ЛИТЕРАТУРА

Андерсен, Х. К. (2021). *Бајке*. 2. издање. Београд: Klett, Нови Логос, Фреска.

Николић, М. (2006). *Методика наставе српског језика и књижевности*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Милатовић, В. (1996). *Књижевно дело Иве Андрића у настави*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Станковић Шошо, Н. (2007). Читанка *Чаролија речи* за пети разред основне школе. 1. издање. Београд: Klett.

Станковић Шошо, Н. (2008). Читанка *Маштарија речи* за 6. разред основне школе. 1. издање. Београд: Klett.

Станковић Шошо, Н. (2009). Читанка *Ризница речи* за седми разред основне школе. 1. издање. Београд: Klett.

Станковић Шошо, Н. (2010). Читанка *Уметност речи* за осми разред основне школе. 1. издање. Београд: Нови Логос.

Станковић Шошо, Н., Сувајџић, Б. (2011). Читанка *Уметност речи* за пети разред основне школе. 1. издање. Београд: Нови Логос.

Станковић Шошо, Н., Сувајџић, Б. (2011). Читанка *Уметност речи* за шести разред основне школе. 1. издање. Београд: Нови Логос.

Станковић Шошо, Н., Сувајџић, Б. (2012). Читанка *Уметност речи* за седми разред основне школе. 1. издање. Београд: Нови Логос.

Станковић Шошо, Н., Чабрић С. (2014). Читанка *Бескрајне речи* за четврти разред основне школе. 1. издање. Београд: Нови Логос.

Станковић Шошо, Н., Костић, М. (2018). Читанка *Реч по реч* за први разред основне школе. 1. издање. Београд: Нови Логос.

Станковић Шошо, Н., Костић, М. (2018). Читанка *Уз речи растемо* за други разред основне школе. 1. издање. Београд: Нови Логос.

Станковић Шошо, Н., Костић, М. (2019). Читанка *У свету речи* за трећи разред основне школе. 1. издање. Београд: Нови Логос.

Станковић Шошо, Н., Чабрић, С. (2021). Читанка *Бескрајне речи* за четврти разред основне школе. 1. издање. Београд: Нови Логос.

Станковић Шошо, Н., Чабрић, С. (2023). Читанка *Бескрајне речи* за 4. разред основне школе. 3. издање. Београд: Нови Логос.

Станковић Шошо, Н., Сувајџић, Б. (2018). Читанка *Чаролија стварања* за 5. разред основне школе. 1. издање. Београд: Нови Логос.

Станковић Шошо, Н., Сувајдић, Б. (2019). Читанка *Чаролија стварања* за 6. разред основне школе. 1. издање. Београд: Нови Логос.

Станковић Шошо, Н., Сувајдић, Б. (2020). Читанка *Чаролија стварања* за 7. разред основне школе. 1. издање. Београд: Нови Логос.

Станковић Шошо, Н., Сувајдић, Б. (2021). Читанка *Чаролија стварања* за 8. разред основне школе. 1. издање. Београд: Нови Логос.

Станковић Шошо, Н., Сувајдић, Б. и Срдић, Ј. (2018). *Радна свеска за 5. разред основне школе*. 1. издање. Београд: Нови Логос.

Nataša B. Stanković Šošo

CHARACTERS OF SICK AND/OR NEGLECTED CHILDREN IN SCHOOL AND HOME READING FOR ELEMENTARY SCHOOL

Summary

The subject of research in this paper are literary works for elementary school in which sick and neglected children appear as main or secondary characters. The paper examines how the selection of literary texts (such as the fairy tales by Hans Christian Andersen, "The Moonflower" by G. Olujić, the short story representative excerpts from the novels *The Secret of the Yellow Balloon* by Nicole Lesueur, *Agi and Emma*, *The Twelfth Sea* by I. Kolarov, *The Mowed Field* by B. Ćosić) and the methodical apparatus in school textbooks contribute to preparing students to interpret dominant literary problems (illness, neglect, loneliness, social distance, social marginalization, abuse). Analyzing the significance of the presence of these literary works in school programs and textbooks contributes to appropriate teaching interpretation in modern education and encourages empathy, tolerance, and altruism among elementary school students.

Keywords: characters of sick and neglected children in school and home reading for elementary school, literary issues (illness, neglect, loneliness, social marginalization), modern education.

Снежана М. Кадић*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
ORCID-ID 0000-0003-1766-6485

Оригинални научни рад
Примљен: 5. 09. 2025.
Прихваћен: 30. 10. 2025.

О ХАПТИЧКОЈ ТЕЛЕСНОСТИ У *ДНЕВНИКУ* *О ЧАРНОЈЕВИЋУ*

Циљ овог рада је да се сложена субјективност наратора романа *Дневник о Чарнојевићу* расветли из аспекта телесности, и то с посебним фокусом на телесно искуство које настаје у оквирима хаптичког сензорног модалитета. Намера нам је да у приповедачу *Дневника* разоткријемо *хаптички* телесни идентитет, односно перципијента у коме се стичу и диференцирају осетљивост коже (тактилни сензитивитет, термоцепција и ноцицепција), кинестетичка осетљивост, проприоцепција и вестибуларни осећај. Не губећи из вида комплексност удвајања у личности приповедача, ни непрекидну смену индивидуалне и колективне перспективе у приповедању, анализа хаптичке телесности би нас водила ка неколицини увида. Пре свега, указали бисмо на важност ове врсте сензорног искуства тела у дефинисању и обликовању субјективности приповедача, а затим и на непосредно деловање хаптичких импулса тела у стварању литерарног текста. Један од циљева истраживања је и телесно приближавање Првог светског рата, сагледавајући га као *рег се* телесно питање и сензорну праксу кроз хаптичку перцепцију наратора текста – додир, постуру (држање и равнотежу), телесни положај, покрет, као и доживљаје телесног тремора, малаксалости, бола, свести о деформацији, падању и умирању тела. Мапирањем хаптичких импресија, заступљених и у интерсензорној интеграцији, у књижевном тексту се може пратити телесна генеза антимилитаристичког осећања, што би био још један од истраживачких циљева овог рада.

Кључне речи: *Дневник о Чарнојевићу*, телесност, хаптика, перцепција, тактилни сензитивитет, кожа, сензација/осет, кинестезија, проприоцепција, рат.

* nenamaksimisp@gmail.com

„Ми ћемо се вући у зеленом одрпаном шињелу,
бледи и насмешени, свуд по улицама.”
Милош Црњански, *Дневник о Чарнојевићу*

Хаптички сензорни модалитет тела
у *Дневнику о Чарнојевићу*

Почетак је романа *Дневник о Чарнојевићу* и већ смо суптилно увучени у непосредност приповедачеве телесне самосвести, пристајући да узастопце пратимо његово тело у свим стањима – у статичном, док седи, у искривљеном, док се вуче: „Вучем се по каванама. Седнем до прозора, и загледам се у маглу и у румена, мокра, жута дрвета” (Црњански 2004: 5), и динамичном, док се шета: „Вучем се тако од града до града, и шетам се под овим јесењим дрвећем руменим и жутим, које има на мене исто толико утицаја као на Хафиса вино” (Црњански 2004: 5). Читајући даље роман запажамо конзистентност намере Црњанског да читаоца задржи у таквој самосвести, настављајући континуирано да гради телесно присуство наратора од перцептивних квалитета тела у простору које има снажну склоност (само)опажања, претежно произашлог из „интероцептивних (ка унутра усмерених) осећаја телесног положаја, покрета и равнотеже” (Paterson 2007: 4)¹, што ће се потврђивати до самог краја романа. Ово не подразумева да Црњански искључује из тематизације искуство екстероцептивне телесности, чија се перцептивност формира на основу информација задобијених посредством чула *усмерених ка спољашњости* (Paterson 2007: 20), а то су, још према Аристотеловој класификацији *У души*: чуло вида, слуха, мириса, укуса и додира (Aristotel 2012: 159), мада ћемо управо комплексну природу додира подробније одредити у овом раду. Отуда нам се учинило привлачним приближити концептуализацију једног субјективитета који настаје из поменутих, интероцептивних осета тела које се креће, чучи, пада, трчи, савија, грчи, лежи или дрхти. Наравно, не бисмо успели у пружању целовите слике ако бисмо искуство телесности какво се формира у субјекту главног јунака *Дневника* сагледали занемарујући тактилне осете, односно сензације додира, притиска, топлог, хладног, бола и сл., на чију нас велику вредност писац упућује на самом почетку, са нескривеном пристрасношћу потврђујући њихов драгоцени значај до самог завршетка свог романеског дела. Стога ћемо од тактичних осета и кренути у испитивање сензорног модалитета који све ове телесне сензације обједињује у један перцептивни систем – хаптич-

¹ Сви преводи у овом раду су ауторски.

ки. Узимајући у обзир теоријске увиде о хаптици и тактилној до којих су дошли Џејмс Гибсон (Gibson 1966), Ешли Монтагју (Montagu 1978), Мерло Понти (Merleau-Ponty 1978), Марк Патерсон (Paterson 2007), Михаил Н. Епштејн (2009), Аби Гарингтон (Garrington 2013), Пол Грифитс (Griffiths 2018) и др., интересовање усмеравамо на чулни квартет који у искуству телесности наратора романа обједињује осетљивост коже (осећаје настале посредовањем коже, односно захваљујући пријемчивости коже: тактилне осете (додир и притисак), термоцепцију (топлоту и хладноћу), ноцицепцију – бол; кинестетичку осетљивост (покретљивост тела и његових удова у простору); проприоцепцију (положај, стање и оријентацију тела у простору) и вестибуларни осећај (осећај равнотеже, положаја главе, убрзавања и успоравања тела). Ово синергијско деловање различитих телесних сензација може се подвести под јединствен појам *хаптичког* искуства тела. Сам термин хаптички води порекло од грчке речи *haptesthai*, што значи додирнути, дирати, хватати, нешто што је у вези са чулом додиром или тактичним сензацијама (Paterson 2007: 4). Термин хаптички се „користи у различитим контекстима као што су историја уметности, естетика и архитектура, мада најчешће у психологији перцепције, инжењерству, посебно у технологији додиром” (Paterson 2007: 4), иако нису ретке ни студије које се баве испитивањем хаптичког искуства тела и хаптичке перцепције у књижевним и филозофским текстовима. Неке од таквих су *Хаптички модернизам: додир и тактилно у модернистичком писању* Еби Гарингтон (*Haptic Modernism Touch and the Tactile in Modernist Writing*, Garrington 2013) и *Хаптичко искуство у писањима Жоржа Батаја, Мориса Бланишоа и Мишела Сера* Криспин Ли (*Haptic Experience in the Writings of Georges Bataille, Maurice Blanchot and Michel Serres*, Lee 2014). За Михаила Епштејна „хаптика (haptics) је наука о пипању и додиривању, о кожи као органу за опажање и стваралаштво, о тактичним облицима делатности и самоизражавања” (Епштејн 2009: 29). Полазећи од тога да пред собом имамо текст у којем су присутни разноврсни телесни осети, хаптику, заправо, хаптички перцептивни систем тела у *Дневнику о Чарнојевићу* ћемо испитивати кроз појединачне субсистеме који га граде, и то редоследом који смо претходно назначили. Посебну пажњу у овој хаптичкој анализи заслужиће коегзистенција домена хаптичке и визуелне перцепције, обједињена у *хаптичкој визуелности*, као и удео хаптичке перцепције у интерсензорној кореспонденцији, односно коегзистенцији сензорних модалитета у искуству тела наратора романа.

Створити све(с)т посредством коже: сензитивитет коже у *Дневнику о Чарнојевићу*

Ако се пажљиво и у целости сагледа перцептивно поље приповедног субјекта у *Дневнику о Чарнојевићу*, уочиће се висока фреквентност сензација коже у његовом опсегу, односно осета насталих посредовањем коже. У сензитивитет коже приповедачеве свести положена је читава мрежа тактилних, термичких и ноцицептивних импресија, распоређених на релацијама: приповедач наспрам себе, приповедач – други и приповедач – околина (природа), што нас нагони да приповедача доживимо као перципијента, који у свет ступа телом повишеног сензитивитета и апетита за овај вид перцепције. Није нимало случајно зашто Црњански бира да његов протагониста остварује комуникацију са светом и другим посредством коже, која је „најстарији и најосетљивији од свих наших органа, наш први медијум комуникације” (Montagu 1978: 1), а чуло додир „најранији сензорни систем који је постао функционалан код свих досад проучаваних врста”, систем „који се најраније развија у људском ембриону” (Montagu 1978: 2). Полазећи стога од анатомске чињенице, од које полази и психологија опажања, да чуло додир задржава еволутивно првенство међу чулима и да је кожа „ipak zadržala u saznavnom smislu poseban, bazičan položaj, te čovek informacijama dobijenim preko nje najviše veruje” (Ognjenović 1992: 67), извесно је да су перцептивни увиди које Петар Рајић задобија путем ње они на које се његово поверење најтврђе ослања, а такви увиди о свету и животу никако не могу бити површни, јер ни кожа није само оно што подразумевамо под покожицом, односно епидермом². Штавише, анализом овог поверења показаћемо да су ектодермалне спознаје приповедног *ја* у *Дневнику* у суштинској вези с његовим субјективитетом, дајући посебан правац његовом суматраистичком резону и осећању стварности, спецификујући у том резону засебно, хаптичко-тактилно становиште. Како кожа није јединствени чулни модалитет, већ се „radi o više njih smeštenih u histološkom medijumu” (Ognjenović 1992: 68), први слој у интерпретацији хаптичко-тактилног суматраизма заузимају осети додир и притиска (тактилне сензације), а осим њих, и други осети настали захваљујући рецептивности коже: осети топлог и хладног (термички модалитет чула коже) и осети бола (ноцицептивни утисци).

² У хистолошком погледу, кожу чине „dva sloja različitog embrionalnog porekla: spoljašnji sloj – epiderm, nastao od ektoderma i unutrašnji sloj – derm, poreklom od mezoderma. [...] Za mišićnu ili koštanu podlogu kožu povezuje sloj rastresitog veziva – hipoderm ili potkožno tkivo” (Anđeljković i dr. 2001: 169). Неки аутори хиподерм називају трећим слојем у вишеслојној структури коже (видети у: Ognjenović 1992: 69).

Потреба да стварност поседује тактилно, разазнајући је кроз површину, текстуру, глаткоћу, храпавост, пуноћу, облик, притисак и бол, а потом кроз положај и покрет, код наратора-перципијента у *Дневнику о Чарнојевићу* присутна је одмалена. Ово се да претпоставити из дела у којем говори о правом тактилном ритуалу из детињства, сензорном искуству у којем се тактилним детаљима, попут облачења у свилу и навлачења белих рукавица, придружују и визуелни опажаји мајчиних руку, чија се рецептивност исцрпљује и захвата нешто и од пријемчивости – како тактилног чула, тако и олфакторног, о чему ћемо више говорити у другом делу рада: „Облачила ме је у свилу и навикла ме је на беле рукавице, које су ми ноћу силом скидали са руку. А и она би спавала у рукавицама; намазала би руке нечим, што је мирисало као љубичице и спавала у рукавицама” (Црњански 2004: 12–13). У оваквом, повишеном интересовању за тактилне вредности препознајемо код наратора зачетке извесне спремности за дисциплиновање и образовање тактилног чула, као и уживљавање у искуства која поспешују развој тактилне способности, о којима ће писати футуриста Филипо Томазо Маринети у тексту *Тактилизам* (1924). Осети глатке свиле, којима је тело наратора *Дневника* било изложено још у детињству, налазе се у другој категорији Маринетијеве едукативне скале додира, концептуализовани као тип безбојног, уверљивог и расуђујућег додира (Marinetti 1972: 110). Ово можда чини интересантним наше запажање да су управо додир свилених текстура онај тип осетљивости којем је склон наратор у *Дневнику* онда кад му је неопходна уверљивост и прихватање свега што живот доноси, као што видимо на примеру умирања мајке и суочавање с њеном смрћу: „Моје очи малаксаше сасвим. Сакрио сам се у једну собу, где беше пуно малених, свилених неких јастучића уплетених у старе везове и шаре. И то златно, свилено, мало шаренило, толико ме дирну, да сам изнемогао пао” (Црњански 2004: 39). Додиривање свилених, везених јастучића на јунака романа толико снажно делује да га дословно обара с ногу, притом не занемарујемо ни то да се тигмофилија, односно глад за додиром (Garrington 2013: 35), особито интензивира када капацитети за визуелни сензитивитет ослабе, као што је то овде пример. Анализирајући ову и друге тактилне вредности којима је перципијент Милоша Црњанског наклоњен – тежећи да их перцептивно, и когнитивно и емотивно искуси – усудићемо се да их оквалификујемо као врсте спознаја једне телесне самосвести која епидермом доводи у питање саму суштину материје, па тако „можда има више мисли у врховима прстију и гвожђу [свиле], него у мозгу који се дичи посматрањем феномена” (Marinetti 1972: 111). Док наратор-перципијент брижљиво претура по тактилној меморији своје

свести не либећи се да се представи као нежно, палпабилно биће, чини се као да осећамо истинитост сваке речи Ортегине тврдње да су „додир и контакт нужно најубедљивији фактор у детерминисању структуре нашег света” (Ortega y Gasset 1963: 72). Не измиче нам ни запажање да се Рајићеве епидермалне спознаје не ограничавају само на руке, већ се тело у целини понаша као велика, рафинирана тактилна зона и магнетно поље за различите тактилне текстуре. Рецептивност тела у целини је могућа због добре распршености, односно распоређености рецептора у њему: „Хаптички систем се састоји од комплекса субсистема. Нема чулне органе у конвенционалном значењу тог термина, али рецептори у ткивима су скоро свуда и рецептори у зглобовима с њима удружено функционишу. Стога су руке [као] и други делови тела, заправо, активни органи перцепције” (Gibson 1966: 53). Црњански читаоцима дословце натура Рајићеву телесну пријемчивост за разне стимулусе, сугеришући да је (њему) његова кожа важна. Тактилна текстура лакних чипканих површина, глатка површина бисера и – неизоставних свилених везова, различити облици и рељефи материјала старог накита, па чак и кожа, односно перје драгих животиња, детерминисаће свест једног дечака који ће стасати у младића чије „posedovanje sveta zahteva prefinjenost čula pipanja” (Fosijon 1964: 122). Истанчаност чула пипања посебно је долазила до изражаја у стањима болести, чини се као да је телесна малаксалост била прилика да тактилна осетљивост испољи неко необично терапеутско дејство:

„Болести ми беху најлепши доживљаји. Лежао сам сав у чипкама лаким као перје, а кроз прозоре сам видео голубове моје, које сам толико волео, премештао и купао. Мати ми је морала вадити старе адићаре, све бисере њене и свилене везове, а ја бих их купио и гомилао на грудима и лежао под њима сав блажен, па бих, смећећи се, просипао из једне шаке у другу златне змије, гривне пуне румена камења драга” (Црњански 2004: 12).

Вредно примедбе је и то да као прво од три најпожељнијих искустава која утичу на рафинисање тактилних осета Маринети предлаже управо ношење рукавица: „Носити рукавице неколико дана, током чега ће мозак присилити у твоје руке кондензацију жеље за различитим тактилним сензацијама” (Marinetti 1972: 110). Код Петра Рајића ће склоност ка ношењу белих рукавица прерасти у фетишистичку опсесију, коју овај тактилни јунак ноншалантно исповеда у комуникацији са женама, при чему као да антиципира Маринетијеву тврдњу да је „тактилизам посебно резервисан за младе песнике, пијанисте, стенографере, и за сваки еротски, префињени и снажни темперамент” (Marinetti 1972: 111): „Смејале су се јер нисам скидао беле рукавице”, напомиње он (Црњански 2004: 102). Беле рукави-

це ће постати тактилни импулс сећања на мајку и приврженост женском свету: „Лежим по цео дан иза наших дрвара и гледам у небо. Голубови падају са крова, пред вече звоне звона, а госпође хоће опет да ме бирају за председника неког кола. Оне воле врло немачке тобџије, што долазе у белим рукавицама са солунског бојишта. И ја волим беле рукавице” (Црњански 2004: 133). Ништа другачије није ни са свиленом материјом, коју Црњански у једном тренутку користи да концептуализује љубавне авантуре свог јунака и да њоме означи супротност са мушким, ратничким ентитетом: „Досадило ми се љубавне вреле свиле и све ове душевне дубине. Посетићу рат опет и вихор и страхоте и кише, оне страшне кише.

Међу мушке, хоћу бар међу мушке, гадим се свих разјарених мадона” (Црњански 2004: 98). Додир свиле за наратора је женског рода: „Њена коса је црвена свила. Уопште је на њој све свилено” (Црњански 2004: 110).

Идући даље трагом тактилних садржаја, рекло би се да тактилни сензитивитет претежно конфигурише основу приповедног идентитета у *Дневнику о Чарнојевићу*, остварујући своја и дословна и дубља, метафоричка значења: од Петра Рајића, дечака коме је мајка на силу ноћу свлачила рукавице с руку, до повратника из рата растројене перцептивности, коме је додир постао кохезивна тачка субјективитета. Перцептивна дифузија и депривација концептуалних и вербалних моћи се мора јавити код субјекта који се суочава с ратним стресорима, односно са трауматским догађајима у ратним зонама (уп. Јовић i др., 2002: 27–50). Претпоставићемо да је то нормативна реакција на овакву врсту стресогених искустава и да се она у простору ратних дејстава јавља у свести субјекта који се непосредно

сучељавају са дезинтеграцијом својих тела подједнако као и у свести оних који тај процес само посматрају, јер „као што физички бол уништава ментални садржај и језик особе која подноси бол, тако тежи да присвоји и уништи концептуалне способности и језик особа које само посматрају тај бол” (Scaгу 1985: 279). За наративног субјекта у *Дневнику* „ментална конфузност и когнитивна дезоријентисаност” (Ћабаркара 2004: 679) се може пратити кроз осећај (осећање) неповезаности са собом, који је, заправо, само потврда склоности ка дисоцијативном начину резоновања једног дезорганизованог и дезинтегрисаног идентитета. У оваквим околностима се као најуверљивија сензорна потврда живог – свесног субјекта у телу – испоставља управо тактилна осетљивост, те руке и осети додира функционишу као средство идентитетске теже у расцепљености између ја и живота. Задржимо се отуда на примерима у тексту романа у којима су заступљене *руке* или *рука*, тај орган тела пресудан за искуство додира, а који Еби Гарингтон сматра синегдохом хаптике, будући да рука „не

учествује само у активним и пасивним осетима додир, температуре, текстуре, чврстине и облика – односно као функционални елемент људског тела – већ делује и као симбол других, нејаснијих и тежих за дешифровање хаптичких искустава” (Garrington 2013: 30). На примеру хаптичког искуства Петра Рајића, анксиозног, хиперсензибилног нихилисте коме измиче свака логика живота, додир и руке учествују у метафоричком маркирању присуства његовог идентитета, што даје извесну метафизичку тежину овом искуству. Логичност (или логосност) живота за Рајића је упитна, свака животна сврха је порозна, а једино што је извесно и поуздано је животни страх, који подупиру управо осети додир на рукама: „Ја држим мој мали живот сав потрешен и уплашен у рукама, чудећи му се, као што држи црни евнух прстен султаније у рукама док се она купа. Он је у мојим рукама а није мој. И све што је око мене моје и није моје” (Црњански 2004: 32–33). Ово држање живота враћа нас на значења грчке речи *haptesthai*, за коју се хаптика и хаптички етимолошки везују, а то су *дирати* и *хватати*. Тактилни субјекат Милоша Црњанског покушава да (за)држи живот у рукама доводећи себе – најнепосреднијим опипавањем – у сензације додир, јер се само тако може осећати безбедно и само тако може бити сигуран у то да поседује живот. Додиривање је за Петра Рајића насупан и зато идеалан идентитетски чин, оно „predstavlja dakle savršen čin koji postavlja, potvrđuje i u isti mah u pravom smislu reči ispunjava biće ili postojanje tela” (Nansi prema Andrijeu i Boeću 2010: 97). Отуда живот такти(ли)зира у рукама перципијента чија сензитивност граби и сабира у себе све његове дрхтаје, грчеве и извијања. Анализирајући наредне примере, стичемо утисак да нема излаза из сензорног света наратора-перципијента, у којем се свест о измицању живота може мерити и регистровати сензитивитетом коже: „Страховито, уплашено, пажљиво ја гледам у њима живот и држим га рукама које дрхте, и гледам око себе шуме и путеве и небо” (Црњански 2004: 33). Можемо с правом приметити: Петар Рајић је младић који би да поседује свет тактилно, али би првенствено да поседује свест, односно поима себе тактилно – прецизније, аутотактилно, аутоперцептивно, јер не поседује *себе* ако се не дотакне, или бар не верује да поседује себе. У овом самоопажању испољава се особина додир која га чини јединственим и коју друга чула немају, а то је „исконски уграђена узвратност/узајамност” (Епштејн 2009 : 44). Црњански тактилну осетљивост у свом роману, усуђујемо се рећи, користи као јамац истине, перцептивне истине коју смело полаже у идентитетско дисоцирање свог хаптичко-тактилног протагонисте како би имала улогу главне компоненте у кохезији његове фрагилне свесности. У овом смислу, управо карактеристика двострукости

додира, на коју Епштејн указује образлажући теорију хаптике – „дотичући и сам постајем дотакнут” (Епштејн 2009: 44), игра важну улогу у комуникацији Петра и његовог двојника, сина Егона Чарнојевића. Тактилне интеракције, заправо, однос не(о)посред(ова)ног додира делује као когнитивна самопотврда која спречава потпуну деперсонализацију Рајићеве личности, и копча чврсте свести на коју аутор романа поставља свог јунака сваки пут кад се нађе у идентитетској конфузији. Отуда је додир оно чуло које у процесу удвајања организује кохезивни осећај у дефинисању телесних граница једне личности, те дотицањем себе субјекат реинтегрира своје постојање. Поседовање личног идентитета проверава се телесним додиром, па се отуда у Рајићевој свести двојник своди прво на огледалски рефлекс властитог телесног лика, „јер ви личите на мене”, а потом само на дотакнуту и пажљиво осмотрену руку, која се у комуникацији која је започета тактилно – дрхтавим руковањем, издваја као хаптички објекат „другог” који, заправо, припада субјекту и тиме потврђује интегритет његове самосвесности:

„Зачудих се његовом лепом лицу, благом и чистом; на њему не беше ни једне боре, ни једне пијане сенке. Он ми је пружио руку и рече: ‘ви личите на мене, да нисте и ви на путу, позајмите ми молим вас’... његове руке су дрхтале, и биле пуне белега и рана, нечисте, оне су се грчиле у мрежи замршених жила, пуних чворова” (Црњански 2004: 76).

Још уверљивије нам делује ова провера, у којој субјекат испитује психосоматску јединственост и веродостојност интегритета држањем за руку, када се тактилна интимност интензивира и прерасте из осета додира у пољубац:

„Ја сам се бацио на постељу, али је он сео до мене, држао ме за руку, муцао и говорио даље. Бранио се да није пијан и молио ме да му узамим новаца. Па ме је пољубио. Говорио ми је да се не плашим његовог одела, погладио оно последње дугме и рекао: ‘моја златна прошлост’” (Црњански 2004: 81).

Овај сегмент, који приказује Чарнојевићеве руке, за наше истраживање је драгоцен и због тога што је добар, огледни пример међусензорне интеграције тактилних и визуелних опажаја, синтетисаних у сасвим нови перцептивни модалитет, а чему ће Црњански неретко у роману прибегавати. Да се разумети и због чега до овога долази: природа опажајне вивисекције руку коју наратор прилаже овде није чисто оптичка, на шта сугеришу невизуелни осетилни квалитети употребљени с циљем да се пружи живописна перцепција објекта. Дакле, визуелне утиске белега, рана и вена на рукама засењују тактилни – дрхтаји, грчеви и бројне неравнине (чворови), те је целовита визија колико оптичка толико и хаптичка.

Рајић ишчитава кожу свог двојника попут текста у коју су уписане инскрипције које треба дешифровати продорнијом активношћу чула вида. Тако настаје степен веће уживљености, односно ближег, додирљивог опсервирања неког објекта, који адекватно објашњава зашто је немогућ његов прецизни перцептивни доживљај употребом искључиво оптичког сензорног система. Перцептивни субјекат *Дневника* не може да доживи руке свог двојника, а своје заправо, користећи се само чулом видом, и немајући никакво тактилно знање о њиховој површини, епидермалном рељефу и озледама, венским испупчењима, као и о томе како се оне понашају када се тресу и грче. Рајић допушта да његове „очи саме по себи функционишу као органи [чула] додир” (Marks 2000: 162), што му као перципијенту гладног сензитивитета не представља потешкоће, те он зна да „тактилни састојак је сакривен у виду” (Pallasmaa 2008: 61). Посреди је, дакле, *хаптичка визуелност*, о чему пише Лаура Маркс, предочавајући дистинкцију између оптичке и хаптичке визуелности: „Разлика између хаптичке и оптичке визуелности је ствар степена. У већини процеса посматрања обе су укључене у дијалектичко кретање од даљине ка близини. И очигледно су нам потребне обе врсте визуелности: као што је тешко посматрати изблиза кожу љубавника помоћу оптичког вида, тако је тешко возити аутомобил помоћу хаптичког вида” (Marks 2000: 163). Горенаведени пример, као и многобројни други примери сензорних искустава у роману, сведочи да се опажајни утисци из поља једног чулног модалитета субјекта који перципира никада не јављају усамљено и изоловано, већ у интерсензорној синтези са другим модалитетом, чак и у чулној интеграцији више од два чула, о чему ћемо нешто више рећи у остатку рада. Будући да је Рајићу Чарнојевић пришао с намером да се рукује пружајући дрхтаву руку, а да је томе претходило посматрање његовог чистог, лепог лица без и једне јединцате боре, синергија неистоврсних – визуелних и тактилних – опажаја, конституисана у јединствено искуство хаптичке оптике, одлази корак даље од оптичке визуелности јер је „тело посматрача очигледније укључено у процес гледања него што је то случај са оптичком визуелношћу” (Marks 2002: 3).³ Додир коже је од пресудног значаја

³ Пошто се наше истраживање фокусира на хаптичке квалитете у сензорном искуству телесности приповедног јунака *Дневника о Чарнојевићу*, склони смо да примењујемо у извесној, благој мери антивизуелну и антиперспективистичку анализу, из чега се не може и не сме претпоставити да у овом роману нема визуелних садржаја, напротив, циљ је допринети откривању и афирмацији хаптичких садржаја и хаптичкој перцепцији као занемареном опажајном регистру дати на вредности. На исти начин узимамо у обзир и аудитивне, густативне и олфакторне садржаје, истражујући их у мултисензорној интеграцији, али с намером валоризације хаптичких.

у личносном удвајању Петра Рајића, кожа је супстрат идеје *ја* које тежи фрагментисању. Чарнојевић додирује Рајића руком и *завија је* нечим подсећајући га тако на омотач утеруса, који се „доживљава као кеса која држи заједно фрагменте свести” и „одговара појави свести и рудиментарном облику перцептивно свесног система” (Anzieu 2016: 276), те ће Рајић забележити: „И као кроз сан осећао сам опет како ме држи за руку и завија нечим” (Црњански 2004: 88). Руке ће се често наћи у првом плану Рајићеве хаптичке оптике, било да је реч о самоопсервацији, било да је реч о рукама жена с којима је остваривао неку врсту односа. Оно што је интересантно у сваком примеру опажаја женских руку су приповедачева помност и усредсређеност, он као да примењује тајну Валеријеве упућености у соматизам и „*telo viđeno s ruke*” (Valery 1988: 307), знајући да „*produbljeno posmatranje ljudske ruke (sistem zglobova, snaga, dodira itd.) je hiljadu puta preporučljivije od posmatranja mozga*” (Valery 1988: 307). Сваки пут када описује женске руке, јунак *Дневника* прави мале апотеозе хаптици. У тим апотеозама руке нису само делови тела „другог”, већ засебна бића која поред усредсређености хватања имају и усредсређеност осећања (уп. Valery 1988: 307), па се тако на њих метонимијски преносе особине жене и женствености: „У мраку сам мало само видео њену главу; али су њене руке биле неизмерно миле” (Црњански 2004: 30); или пак захваљујући и посредством тактилних садржаја (меснатошћу и врелином) алузивно концептуализују нешто апстрактније у сензорној интими наратора, као што је то завичајност: „Њене су руке надуте и вреле, оне ме сећају на духовске руже и мој завичај” (Црњански 2004: 124). У садржају нашег истраживања засигурно место ће наћи и најуспелије опажање женских руку које препознајемо у *Дневнику о Чарнојевићу*, а да ли се оно налази или не у колизији са Маринетијевим сматрањем да тактилизам мора избегавати колаборацију са морбидном еротоманијом (уп. Marinetti 1972: 111), или је у наредном пасажу посреди пак „еротонимија”, односно „како реч преображава чулност и сама се преображава њоме” (Епштејн 2012: 277), остављамо читаоцима да разлуче сами:

„Она улази и баца ми мокре рукавице у лице. И тако ледена пада на моју болесничку постељу. Топле, љубичасте жилице вијугале се на њеним рукама. [...] Њене су руке бледе и топле. Чиниле су чуда те руке, које су грамзиле за слашћу и које су имале смелости, лепе, слободне, чаробне смелости. Њене руке су палиле, робиле; њене руке су ме направиле дететом; оне су муцале, певале; оне су опијале беле, бестидне, пуне смелости; оне су чиниле лепим и оно што је на невести отужно” (Црњански 2004: 63).

У овој широкој сензорној скици-лепези, коју отвара додир мокрих рукавица једне жене и приповедачевог лица, где су речи и телесне датости из осетилног поља јунака романа у једној врсти „семантичко-соматичке блискости” (Епштејн 2012: 277), најлепшим феноменом тактилног изгледа нам приповедачев исказ о снази инфантилизације коју додир поседује. „Њене руке су ме направиле дететом”, исповеда Рајић, што потврђује нашу испрва постављену тезу да се тактилна основа идентитета наративног *ја* зачињала још у детињству. Женске руке, оживљене у синестезији тоpline, бледила и говора, као смели, самовољни створови, инфантилизују биће приповедног јунака, ревитализујући његову тактилну меморију и будући његова најуверљивија сећања из детињих дана, а то су она која су настала у додирима и дотицајима. Дубља, емотивна значења додиром и коже, која посебно долазе до изражаја овде, као да су суптилни ехо Дидроове примедбе у *Писму о слепима за употребу онима који могу да виде* (1749), а она гласи да је „душа смештена у врховима прстију” (Diderot prema Tunstall 2011: 183).

Црњански, остајући доследан хаптичком типу литерарне имагинације, уме да активира тактилно-термичку осетљивост у синестезијским метафорама, па је Петар Рајић младић који живот најбоље памти под осетима додиром, односно топлотом, јер му се живот тада чини најпостојанији и најприсутнији. Термичке дражи као да му враћају живот из којег је измештен и који га помера из свог оквира. Осећај идентитета у наративној свести посредован је пријемчивошћу коже, спремне да региструје термичке стимулусе: „Ох, то млако сунце, ја га никада заборавити нећу. На мојим рукама дрхтало је нешто топло и страшно. Ох, живот, млад живот играо је тако вешто биљара у непознатој кафани тога града, не ја” (Црњански 2004: 27). Сунце је не приметни пратилац Рајићевог сензоријума и онда када додир остварује своја конкретна, биолошка и примарна рецептивна значења: „Сунце је пекло. Око мене су трчали и викали” (Црњански 2004: 23). Разумевање хаптичког феномена, схваћеног у широком дијапазону свих својих осета, „отежано је неизбежним клизањем ка метафоричком регистру”, односно преплитањем „физичких и психичких аспеката додиривања/осећања” (Garrington 2013: 17). То се да закључити у ситуацијама када, метафоризујући лексеме за додир (*топла*), писац приступа трансферу термичких дражи у други сензорни домен. Овакав пример се види у једној од, читалачкој публици најпознатијој, реченици *Дневника*, где се помоћу термичких датости одређују визуелне импресије (у овом случају и хроматски необичене), па су тако женске очи топле: „Ко си ти? Ко си ти, са топлим, жутим очима у вечерњој магли? Зар нисам још толико боле-

стан и нежан, да те додирнем?” (Црњански 2004: 27). Штавише, наратор се ни овде не устручава да испољи тактилни карактер свог идентитета, користећи га као средство сублимације за крхку и болешљиву телесност, а особито то чини у односима са женама, где му је појам додира неопходан да реализује спектар значења тог односа, од физичког контакта до највехементнијих осећања. Термичка осетљивост се јавља и у контакту са природом, те у профилисању тактилног идентитета Петра Рајића не учествује само сунце, знатно чешће у томе партиципирају биљке. Термички осети хладног чела Рајића ће асоцирати на лишће: „Са јабланова шушти ново лишће, а кад превучем руком преко чела хладна, мени је горко жао, не људи, него лишћа, лишћа” (Црњански 2004: 127). У овом погледу, може се говорити о еколошкој хаптици у роману Црњанског, будући да перцептивне доживљаје термичке рецепције свог јунака писац своди на додир(ивање) са биљкама, чија метафоричка значења доприносе разумевању хаптичког феномена у суматраистичком доживљају света: „Ледене јеле превијају ми груди, оне стоје под прозором мојим, оне ми рекоше, да је боље бити јела него човек” (Црњански 2004: 95). Дакле, из широке лепезе значења додир развија и своја филозофска значења путем термоцепције, али и емотивна, путем сензација притиска: „Песме те притисле су ме уза зид, узимале ми дах” (Црњански 2004: 15).

Кад је реч о осетљивости за бол – ноцицепцији, односно осетима бола који се такође издвајају из додиривања (Епштејн 2010: 29), они се код Рајића појављују у виду душевног бола, концептуализованог као терет, „која је једна од најпродуктивнијих, готово универзалних, појмовних метафора за концептуализацију емоција” (Новокмет 2013: 416). Туга за Рајића је терет који *пада* на његово тело, и то на груди, оптерећујући га толико да узрокује деформитете у његовом постуралном држању. Туга га физички погрбљује, а грознице га телесно ломе: „Нека туга ми је била пала на груди. Ноћу су ме ломиле тихе неке грознице, кашљуцао сам и ишао погурен даље” (Црњански 2004: 22). Долор, односно јединица за мерење субјективне јачине Рајићевог душевног бола⁴ је разочараност, његова плућа су метафорички, филозофски болесна од разочарања, па ће написати: „Данас су ми двапут фотографисали плућа, па сам филозофски расположен драги мој” (Црњански 2004: 74). У његовом телу грудобоља (туберкулоза) је болест сентименталности: „Данас су ми двапут фотогра-

⁴ Предраг Огњеновић у *Психологији опажања* наводи да је арбитражна јединица за мерење субјективне јачине бола *долор*, а да се у сврху мерења физичке осетљивости за бол, проузроковане механичким, термичким, хемијским и др. стимулусима, употребљавају *алгезиметри* или *долориметри* (уп. Огњеновић 1992: 88–89).

фисали плућа па сам сентименталан” (Црњански 2004: 75). Чини се да Петар Рајић вођењем бележака својој патњи на неки начин даје могућност да се ритуално изрази, јер ако напише да су „болести за њега били најлепши доживљаји” (Црњански 2004: 11), није ли ту посредни права „ritualizacija bola” (Lebreton према Андријеу и Воећу 2010: 68) и није ли реч о тексту-долориметру? Питање где престаје домен физичког бола, а почиње област емотивног је једнако питању где се налази граница између соматског и психичког у једном човеку. Рајићева плућа су и дословно болесна, јер о себи говори као грудоболном, нежном младићу код кога је кијање хронична породична болест (Црњански 2004: 54) и који физички бол у грудима у краковској болници ублажава кесицама леда. Када се пак његова субјективност раслоји на Чарнојевићев план, онда грудобоља изазива метафизичке конотације смрти, па се јавља и онтолошки бол, јер док испија сирће не би ли ублажио грудобољу, из Чарнојевићевих очију вири смрт (Црњански 2004: 109). Тактилни сензитивитет, распршен у телесном искуству посредством свих ових осета, наратора-перцепијента у *Дневнику о Чарнојевићу* с правом квалификује за тактилног приповедача. Међутим, у његовом хаптичком субјективитету постоји још сензорних поља које би требало истражити с намером потпуног откривања хаптичке сензорности.

Кинестезија, проприоцепција и вестибуларно чуло у хаптичком
искуству тела наратора *Дневника о Чарнојевићу*

Подробније представе сензитивитета коже нам отварају врата у простор истакнутијих у тексту, али у сензорном смислу сложенијих и нејаснијих осета хаптичког искуства тела протагонисте *Дневника*, будући да потпадају под већ поменуте интероцептивне сензације, настале дражењем рецептора унутар тела – у мишићима, тетивама, зглобовима и унутрашњим органима. Све ове соматске осете Марк Патерсон, амерички социолог који се бави интердисциплинарним истраживањем телесних чула и сензорне технологије, у речнику хаптичких појмова у својој књизи *Чула додир. Хаптика, афекти и технологије* (*The Senses of Touch. Haptics, Affects and Technologies*, 2007) сврстава у проприоцепцију, што је заправо „перцепција положаја, стања и покрета тела и удова у простору, укључујући кутане, кинестетичке и вестибуларне сензације”, кинестезију, односно „осећај кретања тела и његових удова”, и вестибуларни осећај, који се „односи на перцепцију равнотеже, положаја главе, убрзања и успоравања, а информације су добијене у полукружним каналима у унутрашњем уху” (уп.

Paterson 2007). Примећујемо да је кинестезија, иако оделито дефинисана, за Патерсона појам који се подводи и под проприоцепцију, док их Еби Гарингтон експлицитно раздваја, одређујући кинестезију као „осећај тела за сопствено кретање”, а проприоцепцију као „осећај тела за оријентацију у простору” (Garrington 2013: 16). Вестибуларни осећај има истоветно одређење и код Патерсона и код Гарингтон. Гајтон и Хол у *Учбенику медицинске физиологије* наводе да се чула положаја често називају проприоцептивним чулима, али да имају два подтипа: „статичко чуло положаја, што значи свесно опажање оријентације различитих делова тела у односу један на други и 2) чуло брзине покрета, које се назива кинестезија или динамичка проприоцепција” (Guyton & Hall 2011: 580). Предраг Огњеновић све ове осете сврстава у „osetljivost za statiku i dinamiku tela”, при чему кинестезијом назива „osetljivost za pokret”, а у статичку осетљивост сврстава „osetljivost za stav, položaj tela” (Ognjenović 1992: 90).

Узимајући дијапазон значења свих ових осета за оквир даље анализе хаптичког искуства тела, захвалним нам се чини сагледати субјективитет Петра Рајића у *Дневнику* Црњанског и из аспекта његове властите телесне проприоцептивно-кинестетичке и вестибуларне просторности. Као што је назначено на почетку нашег истраживања, читалац романа је (не) хотимице увучен у телесну самосвест приповедача, наилазећи у њој на јасно конфигурисане границе његовог тела, како у динамичним активностима, тако и у пасивним стањима. Тело наратора се све време протеже у простору, оцртавајући своју постуралну фигуру, маркирајући сваки положај, покрет, процесе кретања, акције и слично, те стичемо утисак да пратимо дневничке забелешке кинестетичких и проприоцептивних опажаја, јер приповедач непрекидно некуда *иде, хода, седи* или *лежи*, мада се понајвише *вуче, тетура* или *тегли*. Он се креће и кад осећа хладноћу и кад је болестан, допуњујући кинестезијске тактилним термоцептивним: „Зором, у хладној септембарској магли, ишао сам преко моста” (Црњански 2004: 10); или ноцицептивним датостима: „Кашљуцао сам, и ишао сам за колима натовареним врелим, свежим хлебовима” (Црњански 2004: 11). Живот се не мења, он пролази, као што пролази и Петар Рајић док се *вуче по жбуњу и шипражју*, живећи непрекидну потребу да осмисли своје постојање кинестезијом и проприоцепцијом, и док се читалац успиње да пронађе конститутивно језгро његовог расутог и распршеног, луталачког ума, на његово тело наилази без потешкоћа: „Зашто ја тако нежно дирам зидове? Куда идем; ја никог немам у овом граду, ја не знам пута” (Црњански 2004: 27–28). Не само што додирује остварујући контакт с неким другим (телом), у овом конкретном примеру са зидовима, Рајић додирује

и у току самог процеса кретања. Судећи према Аристотелу, свих пет класичних чула опажају посредством додиром, те „dodirrom opažamo sve ono što opažamo, jer sva stanja tog dodirljivog kao dodirljivog za nas su dodirrom opaziva” (Aristotel 2012: 159). Примењујући ову тврдњу, Жан Лик Нанси и кинестезију сврстава у додиривање, јер „ma kakav sklop osećaja da je u pitanju (vid, sluh, ukus, kinestezija, magnestezija itd.), u svakom od ovih stanja ili prema svakom od ovih položaja, telo se izlaže dodirivanju” (Nansi prema Andrijeu i Boeću 2010: 97). Следећи кинестетичке и проприоцептивне импулсе, Рајићево тело, дакле, додирује и док бежи, скрива се или пак лежи, чиме се његова хаптичка идиосинкразија огољује у потпуности: „Сутрадан бих бежао од куће. Скривао сам се испод бедема, тамо међу зеленим барама, крај којих је трава жута и густа. Лежао сам дуго крај њих и вадио жабе зелене, шарене, са руменим очима” (Црњански 2004: 11).

Интензивирана потреба да стварност утемељује додиром преноси се и на други, паралелни план његовог субјективитета – у сензоријум двојника Чарнојевића, где постоји као вредност по којој су идентични и по којој су неразделиво једно. Будући да они јесу неподударних идентитета, те „неидентичност која постоји између јунака и двојника, као очућеног дела његовог бића, даје Рајићевим белешкама специфичну двогласност или удвојену перспективу” (Петровић 2008: 179), и за Рајића и за Чарнојевића остаје подударна потреба да њихово „telo dodiruje po svojoj suštini i neprekidno” (Nansi prema Andrijeu i Boeću 2010: 97). Тактилни елементи су готово неизоставни у Рајићевим сновним реминисценцијама на Чарнојевића, где функционишу као маркери означитељи његовог личносног присуства: „Посетио је нека острва и радовао се кад је могао птице шарене да дотакне руком” (Црњански 2004: 86). Исти случај је и са телесним позиционирањем у простору и постуралним контурама: „Окрећу се онима што су седели око стола на којем се вртела чигра и златници и почео викати уздижући руке ’господо смешите се можда ће то неко на Суматри осетити’” (Црњански 2004: 94). Телесна постава је важан знак у тренутку када се Чарнојевић изјашњава суматраистом, те се ова ситуација може оквалификовати као извесни проприоцептивни суматраизам: „Тада га притиснуше о једно стакло и почеше га ударати, а он рашири руке и рече: ’ја сам суматраиста’” (Црњански 2004: 78). Хаптоцентрична природа Чарнојевићеве телесне појаве се назирала и док је Рајић, боравећи на фронту, само предосећао његово присуство у свести. Ако нису истакнуте руке, онда је то силуэта тела, и то исцрпљеног тела, које се тетура, тресе или је увек спремно да падне: „Ишао сам тетурајући се под теретом; грозница ме је тресла. Осећам, да крај мене иде неко. Обоје смо били изнемогли”

(Црњански 2004: 25). Клонулост и пад(ање) тела су изузетно важни јер резонирају са идејама дубоко нихилизованог духа и извесног *de profundis* разочарања. Једно такво се види у разговору Чарнојевића са адмиралом, у којем он, након своје суматраистички обојене тврдње да „ако је ко поштен можда то има утицаја кроз зрак на Полинезију” (Црњански 2004: 93), бива суочен са опречним одговором од тог адмирала „да династије и народи немају поштења” и при томе још ошамарен. Ове речи су за Чарнојевића биле толико разорне да су га разболеле и толико тешке да су узроковале некакав афинитет, тежу ка наглom падању, што је у Рајићевим сновним белешкама посведочено исказом: „Осетио је да је од тог постао слаб, болешљив, почео је нагло некуд да пада” (Црњански 2004: 93). Петар Рајић се и у наставку фрагмента свог сна Чарнојевића сећа као бића које стрмоглаво некуда пада: „Осетио је да ће умрети, и поче нагло стрмоглав некуд да пада” (Црњански 2004: 94); и које чак и док пада исповеда религију суматраизма: „Пао је и сви се искупише око њега. Да, он је једнако бунцао о јаблановима, о руменим биљкама које место њега живе; стари један свештеник у црном морнарском капуту пришао му је и питао га је је ли католик, а он му рече ја сам суматраиста” (Црњански 2004: 94). Будући „врло нежан, млади господин”, Рајић је једном због дугог стајања чак пао у несвест (Црњански 2004: 8). Потпуно је пригодно овде присетити се Башларових контемплација, које происходе из интерпретираног пасажа Томаса де Квинсија, о паду и покрету као главном динамичном својству онтолошког понора, уз екстраполацију ставова Едгара Алана Поа о несвестицама и вртоглавицама као предосећајима тог понора, односно уништења нашег бића након смрти (уп. Башлар 2001: 114–117). Није ли тежина речи „да поштења у народима нема”, сасута Чарнојевићу са ударцем у лице, а због које почиње стрмоглаво некуд да пада, заправо она „тежина која све обавија” (Башлар 2001: 122), једнака моралном релативизујућем и нихилистичком бремену које све време оптерећује Рајићево интроспективно, суматраистичко двогласје: „Не, не знам шта је добро а шта зло, ништа не знам шта се све са мном збило, али једно знам, да је наша срећа у лишћу” (Црњански 2004: 128).

Као прави ничеанац, Рајић више воли оно што га не подсећа на добро и зло и што је према овим моралним категоријама инертно, а то је природа (Ниче 2003: 338), при чему се ова тежња пројектује и на његов чарнојевићевски алтер его. Чарнојевићева „морална осетљивост и болећивост као да се ослобађа у страшној и срећној природи, у фатализму чула и сила” (Ниче 2003: 338): јер он „Није више знао шта је добро а шта зло, и мерио је све руменилом неба, утехом његовом” (Црњански 2004: 88).

Падање моралних вредности за Рајића постаје и дословно падање, јер кад год изгубимо из вида његов телесни хабитус, Црњански нас на то подсети, па чак и кроз перспективу других: „Марија беше лепа, црна и висока; она ме је сетила мог нежног и погуреног стаса и ја се застидех” (Црњански 2004: 102). Док га је хватао „луди ужас” и „сулуди страх” у суочавању с мајчином смрћу и њеним жутим и поцрнелим телом, Петар Рајић је „сав тежак и подбуо лутао по кући” (Црњански 2004: 39). У сећањима он болним, горким осмехом себе види „погуреног и замученог”, како кашљуца (Црњански 2004: 36). На другом месту се опет аутопроприоцептивно исповеда: „Ја идем у лишће погрбљено и уморно” (Црњански 2004: 126) и чини се да више није ни реч о тежини која се (под)носи, већ о „вољи за падањем” (Башлар 2001: 122), што Рајића чини најнесрећнијем бићем, јер најнесрећније је оно биће које сања о тежини и паду [супротно оном које сања о лакоћи и лету], и не болује ли Рајићев сан од болести понора? (Башлар 2001: 115). На основу претходно изнесених запажања може се издвојити једна трајна особина Рајићевог суматраистичког велтаншаунга, до сада неразмотрена у књижевној критици, а то је хаптички сензорни модалитет – увек активна сензорна свест човека измореног тела, вољног да клоне и „полегне уморно” (Црњански 2004: 126), спремног да проговори једино о тежини која га без прекида савија и погрбљује, а то је понор смрти. Отуда су Рајићеве визуелизације Чарнојевића заправо хаптичке: „Један једини седи блед и изнурен, испијен и не меша се у разговор. Он је авијатичар, мирише на парфем, звиждука, вади мирно безбројна писма и чита, чита; на њему је свилено рубље, око руке златна гривна, кад мора да се умеша у преписку он се смеши презриво и говори само о смрти” (Црњански 2004: 115–116). Као што видимо, кад визуелизује свог двојника, Рајић контурише њено изнурено тело, истиче његова „погрбљена плећа” с који виси црни капут (Црњански 2004: 76), да би затим о себи поново написао како би се у завичај вратио „смешан а мало више погрбљен” (Црњански 2004: 128). Писац је упоран у намери да укаже на непостојање „постуралне вертикале” и конзистентне „постуралне равнотеже” свог протагонисте, које према Гибсону, као одлике доброг телесног држања и равнотеже, спадају у ниже проприоцептивне системе тела (Gibson 1966: 35–36). Рајић не само да болује од лелујања и падања већ и од премештања и измештања, што га нагони и да се сели, односно премешта, чиме усложњава своју хаптичку идиосинкразију будући да селидба није ништа друго до транспозиција тела из постојећих простора и позиционирање у другом. Као што је кнез Рјепин у *Роману о Лондону* *displaced person* или *перемещённое лицо*, тако је Рајић у *Дневнику о Чарнојевићу* Номо

hapticus, тело које се сели и исповеда хаптичке интеракције истрајавајући у динамици покрета, јер он ће рећи: „Ја волим да се селим” (Црњански 2004: 130). Хаптичка перцепција је по природи свог одређења у сржи свих путничких и миграционих идентитета, те је и путања коју уписује Рајићево биће у памћење похрањена захваљујући кинесетичко-проприоцептивним и вестибуларним импресијама: „Проћи ћу границе и градове и села и шуме и неће остати на мени ништа до прашина на ногама, у срцу ћутање а на лицу благ осмех бесмислен и врео” (Црњански 2004: 113). С друге стране, у фиксирању физичког присуства и наратора и колектива улогу имају propriоцептивни самоопажаци положаја тела (опажаји статичког чула према Гајтону и Холу) претежно лежећих, хоризонталних положаја, ређе чучећих: „Лежим, а моји прозори су жуте боје. И кукаван и болестан, ја видим како из мрачних подрумских прозора вири зима. А ово жуто лишће пуно снега прати ме већ три године и пада ми на груди и убија ме. Лежим и видим само дрвеће кроз прозор” (Црњански 2004: 69). Будући болестан, грудоболан и уморан, Петар Рајић воли постуралну хоризонталу, јер он „цео дан лежи у пољу, у чуну, на води” (Црњански 2004: 126), у његовом осећању света „живи се нехатно и лежи по цео дан” (Црњански 2004: 96). Он из овог сензорног хоризонта говори као равнодушан, мада, сматра Никола Милошевић, иза „привидно логичке, филозофске равнодушности хероја Црњанског крије се, као иза привидне равнодушности Мерсоове, дубоки бол због тога што ствари овога света не иду онако као што би требало” (Милошевић 1982: 121). Један такав излив малодушног бола, који има антимилитаристичку резигнациону ноту, може се видети у наредном фрагменту:

„Лежим и видим само мутне кровове. Данас су ми двапут фотографисали плућа, па сам филозофски расположен драги мој. А они су већином мртви. Леже, лепо леже под земљом, неки на северу, неки на југу, неки на истоку, неки на западу. Зашто драги мој. Зашто је била наша младост” (Црњански 2004: 74).

Антимилитаристички сентимент се директно може повезати са propriоцептивним представама лежања мртваца, које наратор уме да појача тактилним и олфакторним утисцима не би ли што експресивније изразио огорчење због бесмислености рата: „Жао ми је ових очева. По прљавим гудурама, по смрдљивим локвама мокрим, ја их гледам како леже жути и пусти као земља” (Црњански 2004: 120). Генеза антимилитаристичког осећања може се пратити из самог интерсензорно јединственог искуства наратора, у којем осим хаптичке перцепције и други сензорни ентитети имају удела.

Хаптичка перцепција у мултисензоријуму рата

Наведене хаптичке компоненте се подједнако добро уочавају и кад перспективу приповедања преузме умножено тело, односно колективно ми, особито када и индивидуални и колективни сензоријум конфигуришу координате рововског и фронтовског простора. Указали бисмо на неколико карактеристичних сегмената романа који потврђују да се географија ратног окружења за наратора-перципијента заправо концептуализује у виду онога што Сантану Дас у књизи *Додир и интимност у литератури Првог светског рата* (*Touch and Intimacy in First World War Literature*, 2008) зове *географијом чула*, односно *хаптичком географијом* (Das 2008: 73–105), која се не „поима у терминима мапа, места и назива, већ географија [постаје] као когнитивни процес, као субјективна и чулна стања искуства” (Das 2008: 73). У овом смислу, координате из којих се може најбоље ишчитавати топографија ровова и фронта су с једне стране апатија и резигнација, а с друге анксиозност, унезвереност, тремор и страх, а све њих најбоље мапира управо хаптички модус перцепирања. Хаптичка ратна географија се да уочити у читавим пасажима: чини нам се да се сваки овакав сегмент *Дневника* може дословце скицирати и тако направити збирка хаптичких скица:

„Баталјон се вукао целу ноћ кроз нека мокра поља и стрњице. Љуљале су се мале ватре од цигарета. Застајало се лагано. Десно и лево осећали смо, да се вуку кроз ноћ и поља, масе. Артиљерија је лупетала, звецкала и псовала. Пролазило се кроз неке беле, празне куће, изгажене баште, и налазили смо свуд само краставаца, много краставаца у води. По неким брежуљцима лежали смо у гомилама; знали смо, да се скупљамо са свих страна. Падале су прве магле зорњаче; у праскозорје хладно довукли смо се под неки брежуљак и почели се закопавати” (Црњански 2004: 16–17).

Као што видимо, да би приближио хаптичку географију, Црњански користи хаптичке глаголске лексеме, чиме сели високо активне хаптичке сензације у текст и пресликава апсурд и неурозу кретања људских тела у неприступачним и животно неподношљивим условима. У овом хаптичком координатном систему, где *све је тако замришено*, неуроza обезвољеног и избезумљеног понашања је сабијена у семантику глагола: *(до)вући се*⁵, *укопавати се*, *пасти*, *дрхтати*, *љуљати се*, *ковитлати*, *звецкати*, *прскати*, *дотрчавати*, *трчати*, *бежати*, *јурити*, *лежати*, *трести се*, *скакати*, *стискати*, *дисати* и сл.:

⁵ Само се у семантици овог глагола може, као у љусци ораха, пронаћи цела судбина јунака овог романа, као и његове генерације.

„Сав зрак око мене дрхташе као да је био пун танади. Падох у неку раж. Земља се ковитлала и прскала преда мном у вис. Ја трчим као луд. Сјурисмо се у неке बारे. Неко паде крај мене у глиб и ја чух како шапуће: 'Ето, то је Злота Липа.' ... Горе пред нама скачу грдни Руси у жутој мантији; смешни су и гојни. Трче у шуму. Опет легосмо. ... Трчимо опет. Дотрчавали су људи задихани, страшни – хоће да беже. Ми се уповамо баш пред шумом. Лежим и дишем, дишем брзо; из носа ми лагано цури крв. Пи... у фћ застаје тана крај моје главе у земљи. Све је тако замршено. Пуцају са десна и са лева. Стискам образ на земљу и дишем, дишем. Тресем се од тог дисања” (Црњански 2004: 19–20).

Да ли је ова неуроza хаптичке ускомешаности, доживљена наизменце из појединачног и множинског угла, у којој се тела ковитлају, дрхте, грче и падају док се земља распрскава, узрок *ноогене неурозе* субјекта ових дневничких забележака (Jerkov 1992: 65), а која је „posljedica osjećaja besmisla” (Frankl 1987: 20)?⁶ Могу ли се телесни пренапети, анксиозни покрети Петра Рајића довести у везу са исказима да *живот нема смисла, ништа нема смисла*, и није ли изгубљеним везама и смислу „људских дела и успомена” (Црњански 2004: 99) прво претходио кинестетички и постурални тремор? Каква, питамо се ми, који нисмо искусили рат, „volja za smisao” (Frankl 1987: 91) уопште може постојати код нервно пренадраженог младића који је гледао и могао руком да додирне растеловљене, мртваце искежене, да осети подеране и кржаве с разлупаним челима? Истражујући односе и везе између домена трауме и књижевности, Роџер Курц наводи да „трауму данас сматрамо патолошким менталним и емоционалним стањем, повредом психе узроковане катастрофалним догађајем или претњом таквих догађаја, који превазилазе нормалне механизме реаговања појединца” (Kurtz 2018: 2), међутим, етимолошко порекло трауме нас води до њеног првобитног значења, а то је рана стечена физичком повредом. Курц се позива на „Јеванђеље по Луки”, у којем се добри Самарјанин, „наишавши на тело човека који је лежао поред пута, сажалио на њега, пришао му и преврио му трауме [τραύματα] – његове ране” (Kurtz 2018: 1). Недостатак конкретног логоса у личном постојању (Frankl 2020: 96–98) Петра Рајића је последица ратне трауме, а она има свој развој у телесном искуству. Отуда, разумејући претходни фрагмент *Дневника* као део велике хаптичке мапе којом перципијент Рајић импрегнира своје ратне белешке, јасно нам је да је будност његовог тела у зони ратовања одвећ премашила границе својих референтних вредности. Рововска свакидашњица Рајића приморава на самозаштитни перцептивни максимализам, стога тело

⁶ Viktor Frankl u knjizi *Čovekova potraga za smislom* objašnjava odakle ovakav naziv: „Noogene neuroze vuku poreklo ne iz psihološke nego iz 'noološke' (od grčke reči *noos* što znači um ili duh) dimenzije ljudskog postojanja” (Frankl 2020: 96).

мора бити на непрекидном, неком натприродном чулном опрезу. Будући да ратни простор обилује правим сензорним догађајима и ситуацијама који изискују максимализам опажања, као што су распрснуће шрапнела у ваздуху, добововање топова или зујање танади над главом, онеме који перципира, односно онеме који настоји да преживи и избегне смрт неопходна је мултисензорна обрада информација. Иако смо у тексту *Дневника* најпривлачнијим за телесну тему издвојили хаптички чулни модалитет, нису занемарљиви ни остали видови сензорних активности тела. Ово је од посебног значаја за сагледавање ратног искуства из соматске перспективе, које нам из угла телесности наратора у *Дневнику* изгледа као сензоријум у којем се ковитлају и органски преплићу разноврсни перцептивни утисци – од визуелних и аудитивних, преко олфакторних и густативних па све до хаптичких, формирајући тако телесну, мултисензорну карту рата. Ангажујући све модалитете телесних осетљивости, рат се дословно отеловљује, а телесност милитаризује. Процес отеловљења Првог светског рата у *Дневнику о Чарнојевићу* може се пратити из перзистентне интензивираних телесних будности јунака романа, у којој се настале сензације, испољавајући се самостално или у интеграцији са другим, „уписују” у један нелинеарни перцептивни регистар. Интерсензорна констелација је врста сензорне праксе карактеристичне за војна, милитаризована колективна тела. Анализирајући *феноменологију милитаризованог тела* у раду „Отеловљена феноменологија пешадије”, Џон Хоки пише о мултисензорним хаптичким праксама лоцирања непријатеља на терену путем изучавања ритма његовог кретања и посредством хаптичких способности баратања оружјем, при чему се лоцирање врши и посредством оптичких или ароматичних индикатора (Hoskey 2012: 93–105). Управо због присутног интегрисања сензација и у тексту *Дневника*, већ запажених примера хаптичке визуелности, али и могућих умрежавања хаптичког са другим системима сензорних модалитета, сматрамо да је целисходно сагледати и неке фрагменте у роману који показују како се висок ниво мултисензорне укључености субјекта романа у ратну стварност преводи на ниво текстуалног:

„Страшно је иза нас крштала шума и тресла се под плуском шрапнела. Крај мене је јаукао један и запевао. Подигах главу. Иза увета му је била глава сва у крв, жвакао је крв и гушио се. Исправио се и седео је, запевао је и спомињао је жену и децу, звао ме је по имену и гледао је у мене, само је у мене гледао. Зарио сам главу у земљу и ћутао. Сунце је пекло. Око мене су трчали и викали” (Црњански 2004: 22–23).

Чини се да се овде перцепције смењују наизменце и неким хронолошким редом, међутим, међусензорна интеграција се испољава симултано и ако би се сликовито могла представити, личила би на вртлог. Аудитивне сензације се понашају као окидачи хаптичке неурозе: означене на почетку овог фрагмента звучним ефектом пуцања шрапнела, оне покрећу читав перцептивни процес, о чему пише и Ана Снејт у зборнику књижевних звучних студија – *Звук и књижевност* (Sound and Literature, 2020): „Звучна окружења са високим децибелима не само да подстичу невољне физиолошке реакције, већ и слушну и хаптичку замућеност, док звук засићује тело уклањајући разлику између спољашњости и унутрашњости” (Snaith 2020: 2). Звучни осети иницирају хаптички процес, али га и одржавају, будући да се активност хаптичке перцепције наставља рефлексивно потакнута пуцањем и потресањем тла, уистину „утицај на тело изузетно гласних звукова, као и вибрације ниске фреквенције, подсетник су да нас звук буквално покреће” (Snaith 2020: 2). Овај фрагмент за кулминационе тачке хаптичке перцепције има непосредно заривање лица перципијента у земљу, дакле, након што се тактилни и кинестетички сензитивни ефекти јаве као одговор на локализовање плјуска шрапнела, убрзо бивају смењени аудитивно-тактилним импресијама бучног потресања шуме, као и песмом војника који фиксира погледом лице наратора и говори гушећи се у сопственој крви. Ова реципрочна визуелна интеракција, допуњена густативним детаљима, има као завршницу мултисензорну дистрибуцију пажње: она се распоређује на кинестетичке, тактилне и термичке опажаје заривања главе у земљу под врелином сунца и вестибуларно-аудитивне опажаје изазване трчањем и виком војника. Није ли у тактилном стапању тела са земљом, заривањем главе у земљу, посреди права материјална слика, о којима Башлар пише у *Земљи и сањаријама воље*, а која „produbljuje intimnost delujućeg subjekta i unutrašnjost neživog predmeta s kojim se sreće percepcija” (Bašlar 2004: 26)? Тактилни осет Петра Рајића „kopa po supstanci i otkriva materiju ispod oblika i boja”, он „otvara podrumе substance” (Bašlar 2004: 26), па ће он, у маниру свог хаптичког суматраизма, настављати са материјалним, тактилним имагинирањем земље: „Блага, уморна рука мрси се са травом и међ прстима повире земља, што има душу пуну и бескрајну” (Црњански 2004: 127). Оно што хаптички суматраизам чини уверљивијим су и ескспресивне, већ поменуте, екохаптичке слике у којима се сада множинско, колективно тело сједињује са биљним светом: „И све што смо хтели и чега бесмо жељни, чини ми се, да је тамо по води а румено и зелено класје, расте чисто кроз наше руке и плећа” (Црњански 2004: 128–129). Кад је пак реч о вестибуларном самоопажању колективног

тела, на њега наилазимо, поред честих информација о трчању и застајању, сваки пут кад нас наратор-перципијент обавести о равнотежи војника у батаљону: „Било је лепо. Седели смо и клатили се у диму густом” (Црњански 2004: 114) или „У диму се једнако клатимо. Виде се главе” (Црњански 2004: 116). Ако се не тегле, тетурају или трапају, јер, присетиће се наратор, „батаљон је газио и трапао све даље код шуме” (Црњански 2004: 20), они се клате у возу или реагују дезоријентисано, а за оријентацију у простору и детекцију праваца у хоризонталној равни задужене су вестибуларне информације задобијене преко вестибуларног чула (уп. Gibson 1966: 67–70).

Милитаризовано у свим аспектима свог сензорног искуства, тело у рату се понаша као сеизмо(сензо)графски апарат у који се уписују и нај-деликатније финесе агоније рата, бола, рањавања тела и смрти, заправо, оно што рат у својој суштини и јесте – растеловљење. Концепт рата као растеловљења није превише често запажање у савременим теоријама ратова, иако је рат дословно телесна политика. Пишући о телу у болу на ову чињеницу указује и Елејн Скри: „Док је централна активност рата повређивање [тела], а главни циљ у рату надмашити противника, чињеница повређивања тежи да буде одсутна из стратешких и политичких описа рата” (Scarry 1985: 12). Из овог разлога је значајно осврнути се и на оптичке слике из *Дневника о Чарнојевићу* крвавих, растеловљених војника са разлупаним челима, испостављајући се као добар пример визуелног опажања које није само то – стереотипно доминантан вид перцепирања и дистантно чуло које обезбеђује информације које човек „najviše koristi u komunikaciji sa svojom fizičkom sredinom” (Ognjenović 1992: 139), већ ни његово структурирање није било могуће без колокација са хаптичким осетима. Штавише, питање је може ли се из људског сензоријума изоловати чисто тактилно искуство. Мерло-Понти, у интерпретативној полемици са идејама тактилног феномена немачког неуролога и психијатра, Курта Голдштајна, наводи да је „čisto taktilno patološki fenomen”, те да отуда „kod normalna subjekta ne postoji jedno taktilno i jedno vizualno iskustvo, već jedno integralno iskustvo u kojem je nemoguće dozirati različite senzorne prinose” (Merleau-Ponty 1978: 133). Имајући ово на уму, ако се задржимо на сензорној структури наредног фрагмента држећи у фокусу само визуелне и тактилне приносе, по страни остављајући кинестетичко-пропицептивне сензације које доминантно дефинишу ратну хаптику ровова, јаруга и фронтовског терена, опазићемо да су у сензорном доживљају наратора-перципијента визуелне представе крвавих рањеника модификоване тактилним импресијама. Рањеници су крвави и прљави, али њихова тела дрхте и смрзавају се док мртвац лежи у локвама сопствене крви. У

визуелним спознајама рањених и крвавих леже осети о подеривости коже и фрагилности тела, а телесна фрагилност тежи ка смрти, која је уистину њен трајни хоризонт (уп. Griffiths 2018: 25):

„Сагињемо се и вучемо кроз ровове према селу. Топови су полудели. Горе на брежуљку трче неки са моткама на руци. Засуше их. Један из изврте. Трчимо лагано кроз село. [...] Код последњих кућа у једном шљивику треперило је лишће на киши танади. Улазили смо све дубље у ровове. Седе рањеници крвави, прљави, дрхте, хладно им је. Један мртавац потрбушке у локвама крви” (Црњански 2004: 18–19).

Где год се присећао својих визуелних доживљаја рањених и мртвих, Петар Рајић се трудио да их приближи тактилно: у једном шумском рововском миљеу, испуњеном крвавим кошуљама и искрханим пушкама, војници до мртаваца леже с „разлупаним челом” (као да је могао додирнути сва та чела), а притом су неумивени, жути, вашљиви и смрадни и издишу са блесавим погледом (Црњански 2004: 20). Иста, визуелно-тактилна слика разлупаних чела отвара врата у телесну самосвест субјекта-перципијента на самом почетку романа: „И волим свој живот чарју, коју сам осетио лане, кад сам се враћао из оних блатних, пољачких шума, где су онолики остали подерани и крвави, са разлупаним челом” (Црњански 2004: 5–6). Не може нам измаћи ни детаљ да овај перцептивни доживљај Рајић смешта у блато, које је, према Башлару, са становишта имагинације материје – *тужна и одвратна меса* (Bašlar 2004: 76), па је тиме утисак одвратности/непријатности подеране коже на крвавим челима још већа. Одвратност поменуте материјалне слике приповедач убрзо потврђује на још једном месту: „Свуд су лежали искежени људи у блату” (Црњански 2004: 25). Коегзистенцију двају домена у сензорном искуству приповедача, визуелног и тактилног, доказују доживљаји крви који се појављују и у аутотактичним формама, када течност цури из тела указујући на порозност његовог кожног омотача: „Ја видим, да ми из носа цури крв на груди. [...] Крв ми је све јаче липтала из носа. Ја легах” (Црњански 2004: 25). Након свега изложеног, спознаја несврсисходности рата и бесмислености идеала части и слободе, посредована мултисензоријумом тела Петра Рајића, можда може послужити за разумевање његовог етичког уверења у корист тела над душом: „Да ли душа части? Ко зна. Али тело има” (Црњански 2004: 64).

Закључак

Осврнувши се на тему тела са посебним нагласком на сензорно искуство које се конфигурише у оквирима хаптике, долазимо до закључка да хаптичка перцептивност чини константност у комплексном субјективитету

протагонисте романа *Дневник о Чарнојевићу*, профилишући његово сума-траистичко осећање света на један сасвим нов начин. Телесни идентитет Петра Рајића обликују перцептивне способности и осетилни квалитети проистекли из додира, положаја тела, његове тежине и покрета, који, пренесени и на његов други, симултани план идентитета, имају интегративну, кохезивну функцију. На основу свега што смо узели у обзир у овом истраживању, Петра Рајића можемо одредити као субјекта који постоји док хаптички перципира, наратора-перципијента, тактилног приповедача или хаптичког јунака. Ноолошка неуротичност овог хаптичког јунака, изражена и у хаптичком колективу, праћена је антимилитаристичким тоном и последица је произашла непосредно из трауматизованог тела и пренадраженог сензоријума. Из овог престимулисаног сензорног света проистекао је један текст који би могао послужити као добар образац за примену начела хаптичке поетике.

Извори

Црњански 2004: Милош Црњански, *Дневник о Чарнојевићу*, Београд: Политика : Народна књига.

ЛИТЕРАТУРА

Башлар 2001: Гастон Башлар, *Ваздух и снови. Оглед о имажинацији кретања*, превела са француског Мира Вуковић, Сремски Карловци: Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Епштејн 2009: Михаил Н. Епштејн, *Филозофија тела*, превела с руског Радмила Мечанин, Београд: Геопоетика.

Епштејн 2012: Михаил Н. Епштејн, *Философија љубави: љубав у пет димензија*, превела с руског Радмила Мечанин, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Милошевић 1982: Никола Милошевић, „Милош Црњански као романописац”, у: *Дневник о Чарнојевићу*, Београд: Нолит, 119–137.

Ниче 2003: Фридрих Ниче, *Воља за моћ. Покушај преоцењивања свих вредности*, превод са немачког и преговор Душан Стојановић, Београд: Дерета.

Новокмет 2013: Слободан Б. Новокмет, *Концептуализација појма бол у српском језику*, у: Књижевност и језик, год. LX, бр. 3–4, 407–419.

Петровић 2008, Предраг Петровић, *Авангардни роман без романа. Поетика кратког романа српске авангарде*, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Andrije i Boeč 2010: Bernar Andrije i Žil Boeč, *Rečnik tela*, prevela s francuskog Olgica Stefanović, Beograd: Službeni glasnik.

Anđelković i dr. 2001: Zoran Anđelković i dr., *Histološka građa organa*, Niš: Bonafides.

Anzieu 2016: Didier Anzieu, *The Skin-Ego*, translated by Naomi Segal, Paris: Karnac.

Aristotel 2012: Aristotel, *O duši • Parva naturalia*, prevod, komentari i napomene Slobodan Blagojević, Beograd: Paideia.

Bašlar 2004: Gaston Bašlar, *Zemlja i sanjarije volje. Ogled o imaginaciji materije*, prevela s francuskog Mira Vuković, Sremski Karlovci: Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Čabarkapa 2003: Milanko M. Čabarkapa, *Najčešći stresni sindromi kod vojnika u ratu*, u: *Vojnosanitetski pregled*, br. 6, 675–682.

Das 2005: Santanu Das, *Touch and Intimacy in the First World War Literature*, New York: Cambridge University Press.

Fosijon 1964: Anri Fosijon, *Život oblika. Pohvala ruci*, Beograd: Kultura.

Frankl 1987: Viktor E. Frankl, *Nečujan vapaj za smislom*, prevela Rahela Berghofer, Zagreb: Naprijed.

Frankl 2020: Viktor E. Frankl, *Čovekova potraga za smislom*, Beograd: Kosmos.

Guyton & Hall 2011: Arthur C. Guyton & John E. Hall, *Textbook of Medical Physiology*, 12th edition, Philadelphia: Saunders: Elsevier.

Garrington 2013: Abbie Garrington, *Haptic Modernism, Touch and the Tactile in Modernist Writing*, Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.

Gibson 1966: James J. Gibson, *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Boston: Houghton Mifflin Company, New York • Atlanta • Geneva, Ill. Dallas • Palo Alto.

Griffiths 2018: Paul J. Griffiths, *Christian Flesh*, Stanford, California: Stanford University Press.

Hockey 2012: John Hockey. 2012, *On patrol: the embodied phenomenology of infantry*, in: *War and the body: militarisation, practice and experience*, Kevin McSorley, ed., pp. 93–105. London: Routledge.

Jerkov 1992: Aleksandar Jerkov, *Rađanje 'romance' o nacionu iz duha tragičkog sna. O imanentnoj poetici Miloša Crnjanskog*, u: Treći program: izbor, 6p. 92/95, 59–87.

Lee 2014: Crispin T. Lee, *Haptic Experience in the Writings of Georges Bataille, Maurice Blanchot and Michel Serres*, Modern French Identities, vol. 116, Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien, Peter Lang.

Lebreton 2010: David Lebreton, *Bol*, u: Andrije i Boeč 2010: Bernar Andrije i Žil Boeč, *Rečnik tela*, prevela s francuskog Olgica Stefanović, Beograd: Službeni glasnik, 67–68.

Jović i dr. 2002: Vladimir Jović i dr., *Upitnik za procenu ratnih stresora – psihometrijska evaluacija*, u: *Psihijatrija danas*, 34, 1–2, 27–50.

Kurtz 2018: J. Roger Kurtz, *Trauma and Literature*, edited by J. Roger Kurtz, Cambridge: Cambridge University Press.

Marinetti 1972: Filippo Tommaso Marinetti, *Selected Writings*, New York: Farrar, Straus and Giroux.

Marks 2000: Laura U. Marks, *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham and London: Duke University Press.

Marks 2002: Laura U. Marks, *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*, Minneapolis: London: University of Minnesota Press.

Merleau-Ponty 1978: Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije*, preveo s francuskog Anđelko Habazin, Sarajevo: IP Veselin Masleša.

Montagu 1978: Ashley Montagu, *Touching: the Human significance of the Skin*, New York: Columbia University Press.

Nansi 2010: Žan-Lik Nansi, *Dodirivanje*, u: Andrije i Boeč 2010: Bernar Andrije i Žil Boeč, *Rečnik tela*, prevela s francuskog Olgica Stefanović, Beograd: Službeni glasnik, 96–99.

Ognjenović 1992: Predrag Ognjenović, *Psihologija opažanja*, Beograd: Naučna knjiga.

Ortega y Gasset 1963: Jose Ortega y Gasset, *Man and People*, New York: W. W. Norton & company.

Pallasmaa 2008: Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*, Chichester: Wiley-Academy: Hoboken NJ: John Wiley & Sons.

Paterson 2007: Mark Paterson, *The Senses of Touch Haptics, Affects and Technologies*, Oxford: New York : Berg Publishers.

Scarry 1985: Elaine Scarry, *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, New York: Oxford: Oxford University Press.

Snaith 2020: Anna Snaith, *Introduction in: Sound and Literature*, edited by Anna Snaith, Cambridge: Cambridge University Press.

Tunstall 2011: Kate E. Tunstall, *Blindness and Enlightenment: An Essay: With a new translation of Diderot's Letter on the Blind (1749) and a translation of La Mothe Le Vayer's 'Of a Man Born Blind' (1653)*, New York: London: Continuum International Publishing Group.

Valery 1988: Paul Valery, *Sveske II, Poezija, Poetika, Književnost, Umetnost i estetika, Soma i TES*, priredio i preveo Kolja Mićević, Banja Luka: Glas.

Snežana M. Kadić

ON HAPTIC CORPOREALITY IN *DIARY OF ČARNOJEVIĆ*

Summary

The aim of this paper is to shed light on the narrator's complex subjectivity in the novel *Diary of Čarnojević* from the perspective of corporeality, with particular focus on bodily experience emerging within the framework of the haptic sensory modality. Our intention is to uncover in the narrator of the *Diary* a *haptic* bodily identity, that is, a perceiving subject in whom the sensitivity of the skin (tactile sensitivity, thermoception, and nociception), kinesthetic sensibility, proprioception, and the vestibular sense converge and differentiate. Without losing sight of the complexity of the narrator's inner doubling, nor of the constant alternation between individual and collective perspectives in the narration, an analysis of haptic corporeality leads us to several insights. First and foremost, we would point to the importance of this type of bodily sensory experience in defining and shaping the narrator's subjectivity, as well as to the immediate action of haptic bodily impulses in the creation of the literary text. Another goal of the research is to approach the First World War through the body, considering it per se a corporeal issue and a sensory practice perceived haptically by the narrator – through touch, posture (bearing and balance), bodily position, movement, as well as experiences of bodily tremor, weakness, pain, awareness of deformation, falling, and dying of the body. By mapping haptic impressions, also represented in intersensory integration, the literary text can be read as tracing the bodily genesis of antimilitarist sentiment, which constitutes yet another research objective of this study.

Keywords: *Diary of Čarnojević*, corporeality, haptics, perception, tactile sensitivity, skin, sensation, kinesthesia, proprioception, war.

Вук В. Жикић*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет, докторанд

Оригинални научни рад
Примљен: 18. 09. 2025.
Прихваћен: 30. 10. 2025.

ПЕРСПЕКТИВЕ ПРАВДЕ: НАРАТОЛОШКО ЧИТАЊЕ ПРИПОВЕТКЕ „ПРАВДА” ВЛАДАНА ДЕСНИЦЕ

Рад анализира приповетку „Правда” Владана Деснице као наратолошки и филозофски комплекс, у којем се питање истине и правде преиспитује кроз перспективу приповедања. Примењујући Бахтинову методологију и појмове савремене наратологије (фокализација, хронотоп, метасвест), рад показује да је „Правда” више од кратке приче – она је модел размишљања о природи моралног суда и о границама људског сазнања. Анализа открива тројство наративних улога (приповедач, двојник, читалац) које конституишу полифони дијалог о правди. Десничин хомодијегетички приповедач, који у себи спаја посматрача и аналитичара, постаје алегорија ствараоца и савремени метафорички судија стварности. Поређење са Куросавиним филмом Рашомон и Бабајином адаптацијом „Правде” (1966) истиче мотив релативности истине и моралне неодредивости, као и филмичност Десничиног прозног израза. У закључку се истиче да се у „Правди” правда појављује у три облика – субјективна, колективна и божанска – те да се истинита правда достиже једино херменеутичким продором у контекст.

Кључне речи: Владан Десница, „Правда”, „Рашомон”, фокализација, дијегеза, двојник, хронотоп, релативизација.

* zikicvuk@gmail.com

Приповетка „Правда” Владана Деснице написана је „послије рата 1945”, по сведочењу самога писца (Десница 2006: 139). Објављена је у готово свакој пишчевој збирци приповедака (са изузетком збирке „Ту, одмах поред нас” из 1956. г.). Већ 1952. видимо је у првој збирци приповедака „Олупине на сунцу”, да бисмо је поново нашли у следећој збирци „Прољеће у Бадровцу” (1955) и на крају у последњој – „Фратар са зеленом брадом” (1959). Поновљена објављивања јасно сведоче о антологијској вредности приче. Иако је ова приповетка аутономна и јединствена у Десничином стваралаштву, Тања Поповић, поредећи Десницу и Џојса, наводи да се „Даблинци” и „Олупине на сунцу” могу читати и као романи”. „Суштина је”, према мишљењу ауторке, „у томе што у сваком од наведених примера доминира нараторска тежња ка издвајању појединачног доживљаја или карактеристичне ситуације. Усредсређивање пажње на описивање једног изузетног и необичног догађаја, што је захтев који новели поставља Гете” (Поповић 2011: 243) а који све ове приповетке чини сличнима. Шире говорећи (из целокупног прозног опуса), „Правда” је најближа приповеткама „Солилоквиј господина Пинка” (објављена први пут у другој Десничиној збирци „Прољеће у Бадровцу”), „Фратар са зеленом брадом” (први пут у оквиру збирке из 1956. год.) и „Делта” (објављена у последњој збирци из 1959.).

Све поменуте приповетке, по самом Десници, спадале би у „оне општег вида”, а не у „регионалне” (Кораћ 1982: 91). Оваквом типу прича одговара „урбана средина, у чијем средишту се налази интелектуална анализа, промишљање, есејизирање и (...) рефлексција која се скупља око неког филозофског концепта” (Коцић 2012: 56). У оваквим делима доминирају „метафизичко-онтолошке идеје реализоване аналитичким, готово научним стилем у ком су заступљене јаке психолошке анализе” (Коцић 2012: 57), што само говори о „интелектуализму¹ прозе Владана Деснице” (Шегедин 1964: 369, 374). Прозу нашега писца ове врсте назвали бисмо *проблемском*, у којој је „догађајна разина сведена на најмању мјеру”. (Малеш 1990: 108)

Занимљиво је истаћи *како* је настала „Правда”. Наиме, писац је у неколико својих разговора сведочио о генези своје кратке приче. Грађа је узета из реалног живота: „Та туча ме је много револтирала. То су реакције отприлике које сам доживио.” (Десница 2006: 139)

¹ Овоме у прилог иде Десничин аутопоетички став: „Књижевност је теоријска делатност. Теорија је потребна свакој врсти људског сазнања. Ниједна наука не може данас без теорије. Теорија има пре свега спознајни значај, а њено познавање један вид научног погледа на свет” (Ивановић 2007: 12).

Десничина кратка прича почиње аналепсом, ретроспекцијом (Принс 2011: 19) приповедача: „Једног недјељног поподнева, прије више година” (Десница 1964: 350). Посреди је хомодијегетички приповедач (део је фикционалног света и у 1. је лицу) (Марчетић 2003: 50) у „тестемонијалној функцији, функцији сведочења” (будући да само посматра и приказује нам оно што се пред њим дешава) (Марчетић 2003: 51). Приповеда се о ономе што се приповедачу-лику догодило – дакле – најбројнији су глаголски облици у перфекту и аористу („сјећам се, хтједох” итд.). Треће најприсутније глаголско време је презент, њега налазимо у „аналитичким деловима” повести, који су дати кроз „ауторефлексивно приповедање, односно приповедање у коме сама наратија и(ли) они елементи који је конституишу и посредују (приповедни процес, приповедна ситуација) постају предмет размишљања” (Принс 2011: 26). А то ауторефлексивно приповедање извире из „хипотетичке тачке гледишта”, што значи да Десничин приповедач „претпоставља фокализације” (гледишта) других ликова, те употребљава „хипотезу о томе што би могло бити или шта се могло преципирати у дијегези” (Принс 2011: 38, 54, 68).

Главни јунак је обично носилац радње, али у Десничиној причи, какогод у драмама код Чехова, главни јунак не ради ништа. Главни јунак Десничине *Правде* је *persona muta*. Он покреће радњу изнутра, приповедањем, својим размишљањем, приповедањем о потенцијалним исходима једног догађаја и не само догађаја већ и саме наратије као такве.

Писац уводи двојника, још једног немог посматрача у којему се сада огледа и сам хомодијегетички приповедач. Приповедање се тиме удваја. Други проматрач, чија унутрашњост за разлику од првог остаје непозната², представља утројавање на плану хомодијегетичког приповедача, писца и читаоца. Приповедачев двојник на плану аутора представља самог аутора, првог сведока (*primus testis*) који се заиста био нашао у таквој ситуацији (Десница 2006: 68). С друге стране исти *човуљак* означавао би метасвест (интрадијегетичког) хомодијегетичког приповедача (Марчетић 2003: 85), дакле, јунаково удвајање. С треће стране посматрамо лик другог проматрача као нашег, читалачког двојника. Као што други проматрач остаје нем у причи тако и читалац остаје у суштини нем за текст јер не може да проговори својим гласом унутар текста из позиције трећег. Дакле, немост другог проматрача посматрамо као ретроспекцију, удвајање и препознавање у зависности од перспективе онога који посматра.

² Што даље може означавати приповедачеву сенку, сенку саме наратије онога што се у језику не може изрећи и што остаје скривено.

„Можда је у том правцу дјеловало и присуство још једног проматрача, ониска средовјечна човулка пуних образа и свијетле жућкасте длаке који је спокојно гледао смијуљећи се неодређено. Сјећам се, његова опуштена равнодушност у први мах изазвала је у мени гађење. Али одмах затим учинио сам исто што и он: гурнуо руке у џепове и стао проматрати. Примјер, као што је познато, дјелује неодољиво. У већини случајева (будимо искрени!) другога сматрамо глупљим од себе. Но тај гријех одмах откупљујемо тиме што, на дјелу, обично слиједимо његов примјер.” (Десница 1964: 350)

Хумор и иронија великим делом и почивају на овом тројству. Слободно можемо рећи да је „цинични посматрач” (Десница 1964: 352) сигнал металепсе³, а самим тим и пишевог односа према сопственом приповедању и стваралаштву, те и нефиктивном искуству. На крају остаје могућност да „пасивног посматрача” поистоветимо са нама самима, тј. читаоцима, који, како ћемо даље видети, остају немоћно статични у проналажењу правде, као судије у Куросавином „Рашомону”.

Судија у филму јапанског редитеља је *persona invisibilis*. Јунаци се све време њему обраћају, а обраћајући се камери, обраћају се гледаоцима. Куросава тиме нас саме ставља у средиште радње. Гледалац сам мора да узме суд, није пуки посматрач, као што то чини Десничин јунак. Цео „Рашомон” обрађује питање истинитости. Истина је према „Рашомону”, као и правда према „Правди” – неодредива. Не можемо никада до краја знати шта је истинито, а шта праведно.

„Значење једне приче (...) битно је условљено *начином* на који је та прича испричана. Када се промени начин приповедања – перспектива (...) – битно се мења „смисаони склоп” целе приче, па самим тим и значење које добијају предочени догађаји. Значење (је, дакле,) условљено и формом у којој је тај „садржај” предочен (Марчетић 2003: 16).” Аботовим речима, наратив чини прича (приповедано, фабула, садржај) и наративни дискурс (*начин* на који је прича исприповедана / испричана). Поједностављено, иста прича може се приповедати, тј. исти догађај сагледати на различите начине (в. Абот 2009: 37; 40–43), што се, захваљујући динамичној смени приповедних перспектива, дешава и у Десничиној приповеци, не само Куросавином филму.

„Но док сам ја тако умовао, а ударци и даље пљуштали, наиђе и трећи пролазник: стасит млад човјек дуге коврчаве косе, у плавом џемперу, и с тениским рекетом под пазухом. Једним махом уочи ситуацију; ошину презирним погледом нас два

³ Према Принсу: „упад у дијегезу (приповедни свет) бића које припада другој дијегези” (метадијегеза по Женету). „Мешање два одвојена дигеегичка нивоа” (Принс 2011: 102). Аргумент овом тумачењу би био тај да „металепсу обично прате трансформације на плану наративног времена (анахроније)” (а помињасмо пролепсу (Марчетић 2003: 250, 253), те и извесну временску удаљеност настанка приче од њеног егзистенцијала, тј. реалног догађаја којем је аутор сведочио.

пасивна проматрача, па без сувишног испитивања насрну на човјека – управо онако као што малоприје хтједох ја – и поче га млатити жустро и без промишљања, не пазећи куд погађа...” (Десница 1964: 352)

„У Правди се јединствен догађај (сукоб[и] на улици) варира[ју] кроз различите перспективе – он сам остаје лишен значења, значење му дају посматрачи” (Вукићевић 2007: 82). Протагониста-приповедач је свестан „могућих гледишта других ликова”, његова интрадијегетичност му не смета да се уздигне изнад субјективитета и приближи се „објективизираним приповедању” (в. Микић 1980: 301) управо посредством есејизирања прозе (Малеш 1990: 108) која је плод саморефлексије и тумачења прошлости. Дочим субјективизираним приповедању одговара приповедач који је унутар описиваног света (дакле у 1. лицу), објективизираним приповедачу не недостаје знања, он је доследан и поуздан, с тим што је приповедач „Правде” доследан и поуздан у својој несталности. Налази се непреком процесу, *perpetuum mobile* тумачења. Тестемонијална функција наратера-протагонисте омогућава му да надиђе сопствено виђење приче и „прошири” своју фокализацију.

„Помислим: тко зна какве је све кривице, каква зла нанијела ова жена човјеку? Тко зна што је све он за њу учинио, жртвовао; колико је и колико трпио и праштао и шутио? Тко зна колико се она срамотно и ниско срозала у својим поступцима? Можда је то и нека мајка-звијер, можда је напустила дијете које се гуши у грозници да би отишла на састанак с љубавником. И није ли, у таквом случају, она крива и зато што је довела мужа до овог ружног испада, у ово стање поживинчења? Није ли тада његов испад, ма колико ружан, ипак на концу конца људски разумљив? И не би ли он – ако тако ствар стоји – осјетио као крајњу неправду наше уплитање у корист жене, наше залагање за њу?” (Десница 1964: 351)

Лик пред нама поседује метасвест, што би значило да трансцендира⁴ самога себе и сопствено приповедање, а то би даље значило да раније поменути *двојник* поседује хиперсвест, по Барту то је онај текст који је самог себе свестан. Сложеност ових појмова и тешкоће (у проналажењу адекватних термина) при анализи текстова Владана Деснице условљени су хибридношћу и савременошћу (Недић 2007: 68; Вукићевић 2007: 78, 84; Коцић 2012: 54–55.) његове прозе:

„Приповедач указује на ограничења видокруга сваког од јунака, на јунакову погрешну процену сцене на улици. На тај начин приповедач себи ствара могућност да буде изван и изнад, да више види и сигурније процењује захваљујући томе што он задржава емотивну дистанцу према сцени коју посматра. То значи да у причи „Правда” постоји дијалогски однос између различитих тачака гледишта и управо

⁴ По Женету дефиниција металепсе је: „,,прекорачење” наративног нивоа” (Марчетић 2003: 250).

кроз тај дијалогски однос се и конституише основна димензија поруке: сваки човек суд и процена су релативни јер су „затворени” у границе субјективности.” (Микић 1980: 300)

Тај дијалогски епицентар – централна тачка пресецања различитих перспектива и перцепција – налази се у приповедачу. У овому светлу можемо тумачити датога хомодијегетичкога приповедача као метафору ствараоца који контролише и конституише свој наративни свет, а самим тим и своје виђење *правде као фикције*.

Потпуније разумевање смисла и природе Десничиног приповедног поступка подразумева хватање у коштац са проблемима вероватности, перспективе, истине, (не)фикције, правде и конвенције. Перцепција, а самим тим и перспектива, варљив је феномен, управо зато што је лична и субјективна. „Виђена ствар преломљена кроз свест посматрача често одражава његово расположење, и (...) издвојене ситнице сагледане из различитих перспектива често удаљују” једна од друге (Поповић 2011: 247–48, 250). То значи да свако има право на *своју* истину, виђење и правду, свако има своје виђење једне приче. Истоветну ситуацију имамо „у Куросавином филму *Рашомон*, где је агон сам по себи представљен сукобом наратива” (Абот 2009: 80). „Правда”, као и „Рашомон”, „увек изазива различита тумачења и представља симбол неразрешеног надметања наратива, тако и сваки сложени наратив можемо читати, посматрати или окарактерисати као процес сукобљавања наратива” (Абот 2009: 300). С тим што бисмо у овој „прозној скици” (Малеш 1990: 107) пре говорили о сукобу гледишта и „перспектива, релативизацији истине” (Малеш 1990: 108)⁵ и „предрасудама обичајног морала, где се на морал гледа као на проблем (Ниче 2015: 224).

Бавећи се питањима правде и истине и Десница и Куросава проблематизују моралност. Не може се урадити ништа, и нечињење се морално вреднује. По Виктору Франклу, оснивачу логотерапије, моралност је ствар избора (Франкл 2001: 20–21) и сваки човек је моралан јер сваки човек има савест (Франкл 2001: 48).

Десничина „Правда”, као и Куросавин „Рошомон” остварења су која почивају на „вишеструкој унутрашњој фокализацији одн. типу унутрашње тачке гледишта у којој су исте ситуације и догађаји приказани више но једном, а сваки пут посредством другог фокализатора” (Принс 2011: 222).

Разноврсност фокализације у Десничиној причи конкретизована је у ликовима „два егоисте” (пасивни посматрачи – приповедач и његов

⁵ Малеш даље говори о „путовима ка истини као истини” (Малеш 1990: 108). Дакле истина је збир свих перспектива и околности, до ње се пробијамо дијалектички.

двојник), „три нападача”⁶ (човек који бије жену, стасит тенисер и један времешни човек), „четири испребијана” (жена, човек који је тукао жену, човек који је тукао човека који је тукао жену и на крају времешни господин) (Десница 1964: 353).

„Гледајући ту нову компликацију, помишљао сам: да се малочас нисам суспрегнуо, сад бих ја био тај по коме пљуште ударци, и сад бих огорчено и с много увјерења узвратио те ударце онемо који је интервенирао из потпуно једнаких побуда као и ја, и који је, према томе, уствари мој једномишљеник и суборац.

„Све из милосрђа и у име човјекољубља, ето се три људска створа дозлабога млате за нечију корист и за нечију правцу. А мало подаље, два недостојна егоиста, ни да прстом макну за свога ближњег. Два егоисте, три нападача, четири испребијана. Меду самих пет-шест људи, нашло се, ето, грешника сваке врсте: криваца због учества у тучи, и криваца због comodoг неучества; криваца због уплитања у туђе и непознате послове, криваца због неуплитања; нечовјечних млакоња и рабијатних човјекољубаца; криваца због самовласног успостављања правде, и криваца због спречавања да правда, макар и самовласно, буде успостављена!” (Десница 1964: 353)

Будући да се ово *заиста* догодило, приповедач *реално* размишља, у сусрету са готово хамлетовском дилемом да ли да узме учешћа у борби. Бити се или не бити, то је главно морално и етичко питање Десничиног приповедача.

Из јунакове анализе, извесним отклоном од сопственог, уског спектра виђења, проистиче да веће милосрђе прати већи насртај, и обратно, отуда: веће милосрђе значи веће човјекољубље, а веће човјекољубље – веће правдољубље. После овакве рачунице, ретко ко би се упустио у сукоб. Зар је правда у агресији и насиљу „живинског израза” (Десница 1964: 350)? Или је пак, по правилу, правда увек на страни слабијега, којег увек перципирамо као жртву, а „нападача као јачега” (Десница 1964: 352)? О овоме нам говори обичајни, традиционални морал (Ниче 2015:185), зато је Десница модеран и по форми и по садржају у преиспитивању уврежених конвенција и стереотипа.

У причи постоји више *правди*, управо онолико правди колико је перспектива. Али уколико бисмо били систематични, рекли бисмо да их има три:

- 1) *самовласна*, субјективна, чисто људска правда која у многоме зависи од појединца;
- 2) *службена правда* – оличена у „тамној силуети полицајца” (Десница 1964: 354), колективна људска правда која разрешава сукоб;

⁶Под условом да заиста јесу нападачи, а не жртве, јер Десница и размишља у том смеру шта ако су жртве агресори, а агресори жртве?

- 3) недодирљива *објективна, божанска правда* до које се долази *фантазијом*, херменеутиком. Јер само Бог може бити праведан. Јер само Бог познаје све околности, господарећи контекстом. „Стварност је оно што ми мислимо да јесте и увек нам открива безброј могућности: Али у извесном смислу, реалистично је све (...) и фантастично”. (Десница 2006: 179) Бог је изнад стварности, он сам је метастварност. Људима је потребна (ре) конструкција контекста, а где год је (ре)конструкција, ту је и *херменеутика*. У тому смислу приповедач би био алегорија модерног ствараоца, а сама приповетка алегорија уметничкога стварања и уметничкога тумачења (уметничке рецепције), где је читаоцу отворена могућност да се укључи у овај процес реинтеграције значења.⁷

„Два недостојна и себична бића” (Десница 1964: 353) (пасивни посматрачи) могу бити метафора ствараоца и примаоца. Обојица тумаче. Један загонетни живот који претаче у дело, други загонетно (недовршено) дело. Јесу ли пасивни посматрачи били у праву што су остали по страни или су криви баш зато што су пасивни? Што год урадили, кајаће се, пошто се воља развија на штету фантазијског и сензибилног. То су каквоће које се истребљују као разнородне рибе у рибњаку, како се вели у Прољећима Ивана Галеба.” (Вукићевић: 2007: 81) Према хришћанству сви су криви за све, али и заслужни за све. „Релативизација гријеха је зависна од тачке гледишта, а тачка гледишта од тога ко дјелује, ко прича, а ко процјењује / вреднује. Потребно је изабрати подесну тачку гледања” (Иванић 2007: 126). Са друге стране, свако делање запада у замку субјективности, одредивши се за једну *верзију* истине, један њен *делић*, који у потпуности може бити неистинит, а са треће, они који не делају, као неодређени, по Дантеу, налазе се у Предворју пакла.

Аутору ових редова се ипак чини да се до *правде* може доћи. Такво становиште може се образложити теоријом *контекста*, који постаје пре-

⁷ Тематика вероватнога и могућног живо је присутна у Десничином стваралаштву. У причи „Делта” отворене су нам безбројне могућности тумачења. У „Солилоквију господина Пинка” се на сличан начин представља релативизација истине: У „Солилоквију господина Пинка” главни јунак увиђа релативитет стварности:

„Али постоји то: да ми дату ствар можемо замислити на два, на пет, на хиљаду разних начина, и да је довољно да, у том изобиљу разних могућности, једна једина тричава, скроз незначајна ситница буде оваква или онаква, па да одатле не проистече ништа или да проистече трагедија. А хоће ли стварност поступити по овом или по оном од тих образаца, то нема нама није познато. (...) А да ли то значи (пошто је то тако) да случај постоји или не постоји, то не знам” (Десница 1964: 298).

судан за истину и правду, јер је у контексту пуноћа слике, целина истине. Свака реч, а тиме и свако гледиште, „мирише на контекст(е).” Унутрашњу дијалогичност и двосмисленост уметничко-прозне речи – али и саму истину⁸ – одређује њен контекст, односно њени контексти (Бахтин 1989: 49, 91, 101, 120). Отуд, главни проблем Десничине приповетке, а и стилистике романа по Бахтину, јесте „проблем слике језика,” односно метод долажења до једне „правдоистине” (Бахтин 1989: 98). До јединства правде и истине долази се мукотрпним, научним и теоријским радом, дијалогом, уметношћу. Према Десници, „уметник нема задатак да осуђује, поучава, убеђује, подстиче, већ да упозна, спозна и проникне” (Демић 2007: 261). Сагледана из бахтиновске методолошке перспективе, „Правда” постаје дијалог разноврсних и различитих виђења до истине (Демић 2007: 165). Стога би главна поента приче и добро полазиште у решавању истине била самокритика и проширивање свог гледишта (Демић 2007: 179). Ако бисмо изузели дијалог и акрибичност у подмижењу истини, „граница између стварног и нестварног таквим умовањем све би више ишчезавала” (Десница 1952: 71).

Посебан аспект Десничине наратије сачињава филмичност „Правде”, коју смо нагостили путем поређења са Курасавиним „Рашомоном”, мада је погодност Десничине кратке приче за филмско платно директно дошла до изражаја у адаптацији Анте Бабаје из 1966. године.⁹ У осветљавању филмског аспекта приче „Правда” важан је поднаслов: „Сцена са улице.” (Десница 1964: 350) Већ у првој реченици налазимо синтагму: „одвратан приказ” (Десница 1964: 350). Бахтиновски говорећи, посреди је „хронотоп¹⁰ пута” и улице (Бахтин 1989: 373, 378). Ови хронотопи „представљају главна места радње дела, места на којима се одигравају догађаји криза, падова, ускрснућа, обнова, просветљења, одлука. (...) Време у том хронотопу [улице] као да нема дужине и као да испада из нормалног тока биографског времена.” (Бахтин 1989: 373, 378).” Радња Десничиног наратива одиграва се на „цести, а пут је нарочито погодан за приказивање догађаја којим управља случајност” (Бахтин 1989: 373, 378).

⁸ Контекст је главни услов за долажење до истине, јер је истина (по Женету) „готово увек несавршена због мешавине необичних околности које је сачињавају” (Женет 1985: 104).

⁹ Према у филму изостаје фигура другог посматрача, а на сајту IMDb представљање филма наглашава улогу жене. (Pravda: Short)

¹⁰ Хронотоп („времепростор”) јесте „изражавање нераскидивости простора и времена (време као четврта димензија простора [Бахтин аналогно Канту време и простор (хронотоп) „одређује као нужне облике реалне стварности” одн. приповедног света]. Хронотоп схватамо као формално-садржајну категорију књижевности” (Бахтин 1989: 193-194).

Хронотопом цесте се постиже „згушавање времена, (...) време се стеже, постаје уметнички видљиво; простор се напиње, увлачи се у кретање времена, сижеа. Обележја времена разоткривају се у простору, а простор се осмишљава и мери временом (Бахтин 1989: 194).” Време је, по Бахтину, „водеће начело у хронотопу” (Бахтин 1989: 194). Убрзавање времена и уланчавање¹¹ радње приповетку чини подесном за филмску адаптацију, која тражи да „ток приче у филму буде једноставан и јасан” (Абот 2009: 190).

Хронотоп, у најширем свом облику као време и простор приповедног света, поставља контекст дела конкретизујући и уобличавајући¹² га, јер „даје суштинску основу за приказивање-сликање догађаја” (Бахтин 1989: 380). Сами термини сцена, приказивање-сликање, приказ упућују на филмско платно. Сцену имамо „када постоји нека врста једнакости између сегмента приповести и приповеданог, (...) када је време дискурса једанко времену приче (Принс 2011: 175).” Тако је *глас* нашег приповедача еквивалентан филмској камери која нам предочава радњу, с тим што наш приповедач и анализира приказ који види, за разлику од филмске адаптације.

Списатељско експериментисање „с фабулом, и пребацивање јунака из чина (фабуле) у рефлексације, евокације и асоцијације, условило је велике паузе у радњи, статичност фабуле” (Вукићевић 2007: 82-3), која је омогућила „замрзнуту слику”. Десница се залаже за интелектуалистичку литературу, за „авантуру мисли”. Правда добро осликава његову поетику: „покушај аутотематизирања свог литерарног поступка”. Српски писац у својој иновативности уводи „есејизам, контемплацију и лиризам” – хибрид двеју стратегија – лирске и наративне” (Коцић 2012: 54). Код Владана Деснице „приповедање се замењује анализом” (Коцић 2012: 55) те имамо „нов вид критике фабуле” (Коцић 2012: 55), додали бисмо *самокритике* фабуле. Поступком монтаже „у обликовању фиктивних догађаја и ликовва (...) рефлексација (се) устоличава као доминантна, а сликање мисли и контемплативна заокупљеност над збивањима постаје главни Десничин циљ” (Коцић 2012: 55). При томе „мешавина жанрова – стапање нарације, есејизма и лиризма, наизглед неспојивих категорија” (Коцић 2012: 55), осликава оригиналност и стилски печат (рекли бисмо недовољно) прослављеног писца.

¹¹ Уланчавања делом долазе од *дијалогичности* хронотопа, пошто је хронотоп пута у тесној вези са хронотопом сусрета, који са собом вуче лепезу мотива: мотив сукоба, бекства, растанка, губитка итд. (в. Бахтин 1989: 208).

¹² „Принцип хронотопичности (...) установљује временски карактер уметничко-књижевне слике”. (Бахтин 1989: 381)

Главна тема Десничине приче „Правда” види се из самога наслова, а пишчева промишљања о правди срећно разоткривају приповедни поступци. Идеји правде као конструкта који субјект сам осмишљава и ствара одговара дискурс приче и њени поступци: хомотијегетичко приповедање, лик двојника, јунаци са сопственом фокализацијом, рефлексивност исказа и филозофска дубина.

ЛИТЕРАТУРА

- Абот 2009: Р. Abot, „Uvod u teoriju proze”, Београд, Službeni glasnik.
- Бахтин 1989: М. Bahtin, „О romanu”, Београд, NOLIT.
- Вукићевић 2007: Драгана, Вукићевић. *Монолитност дела Владана Деснице* у „Књижевно дело Владана Деснице – Зборник радова поводом 100-годишњице рођења”, Београд, Библиотека града Београда, 71–87.
- Демич 2007: Мирко, Демич. *Полемичност Владана Деснице* у „Књижевно дело Владана Деснице – Зборник радова поводом 100-годишњице рођења”, Београд, Библиотека града Београда, 245–267.
- Десница 1952: В. Десница. „Олупине на сунцу”, Загреб, Матица хрватска.
- Десница 1964: В. Десница, „Прољеће у Бадровцу”, Београд, Просвета.
- Десница 2005: V. Desnica, „Hotimično iskustvo – diskurzivna proza Vladana desnice, I”, Zagreb, SKD Prosvjeta.
- Десница 2006: V. Desnica, „Hotimično iskustvo – diskurzivna proza Vladana desnice, II”, Zagreb, SKD Prosvjeta.
- Женет 1985: Ž. Ženet, „Figure”, Београд, библиотека Zodijak.
- Иванић 2007: Душан, Иванић. *Мотив зријеха у приповјеткама Владана Деснице* у „Књижевно дело Владана Деснице – Зборник радова поводом 100-годишњице рођења”, Београд, Библиотека града Београда, 118–132.
- Ивановић 2007: Радомир, Ивановић у „Књижевно дело Владана Деснице – Зборник радова поводом 100-годишњице рођења”, Београд, Библиотека града Београда.
- Кораћ 1982: S. Korać, „Patnja i nada – Eseji”, Zagreb, Prosvjeta.
- Коцић 2012: Ж. Коцић, „Границе посматрања – поетика Десничине приповетке” у „Књижевност и језик”, год. 59, бр. 1/2.
- Марчетић 2003: А. Marčetić, „Figure pripovedanja”, Београд, Alfa.
- Микић 1980: Radivoje, Mikić. „О tački gledišta u pripovetkama Vladana Desnice” у „Savremenik”, god. 26, knj. 51, sv. 5.
- Недић 2007: Марко, Недић. *Проза Владана Деснице: од реализма до постмодернистичких поступака* у „Књижевно дело Владана Деснице –

Зборник радова поводом 100-годишњице рођења”, Београд, Библиотека града Београда, 57–71.

Ниче 2015: F. Niče, „Vesela nauka”, Beograd, Dereta.

Принс 2011: Dž. Prins, „Naratološki rečnik”, Beograd, Službeni glasnik.

Поповић 2011: Т. Поповић, „Стратегије приповедања”, Београд, Службени гласник.

Франкл 2001: Vikotr, Frankl. „Bog podsvesti”, Beograd, „Žarko Albulj”.

Pravda: Short. *IMBd*. <https://www.imdb.com/title/tt0194273/> 5. 9. 2025.

Vuk V. Žikić

PERSPECTIVES OF JUSTICE: A NARRATIVE READING OF THE STORIES „JUSTICE” BY VLADAN DESNICA

Summary

This paper interprets Vladan Desnica’s short story *Justice* as a narratological and philosophical construct that reexamines truth and justice through the dynamics of narrative perspective. Applying Bakhtin’s methodology and modern narratological concepts focalization, chronotope, and metasubjectivity the analysis demonstrates that *Justice* transcends the boundaries of a short story, becoming a model for reflecting on moral judgment and the limits of human understanding. The paper identifies a triadic narrative structure (narrator, double, reader) that generates a polyphonic dialogue on justice. Desnica’s homodiegetic narrator, both observer and analyst, embodies the allegory of the author-creator and the metaphorical modern judge of reality. A comparative view with Kurosawa’s *Rashomon* and Babaja’s 1966 film adaptation highlights the relativity of truth, moral ambiguity, and the cinematic dimension of Desnica’s prose. Ultimately, the study concludes that *Justice* presents three forms of justice subjective, collective, and divine suggesting that true justice is attainable only through a hermeneutical reconstruction of context.

Key words: Vladan Desnica, *Justice*, *Rashomon*, focalization, diegesis, doppelgänger, chronotope, relativization.

Милан П. Милошевић*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет, докторанд

Оригинални научни рад
Примљен: 10. 09. 2025.
Прихваћен: 30. 10. 2025.

ПРОЗА У ТРАПЕРИЦАМА У КЊИЖЕВНОСТИ ЈУГОСЛОВЕНСКИХ МАЂАРА: *МЕМОАРИ ЈЕДНОГ МАКРОА* ЛАСЛА ВЕГЕЛА

У овом раду ће се разматрати допринос Ласла Вегела модернизацији израза мањинске мађарске у оквиру заједничке југословенске књижевности. С тог аспекта, анализираће се његов роман *Мемоари једног макроа*, тј. његов наратив за који ће се износити докази да је прави егземплар прозе у траперицама. „Одјек” ове свјетски популарне стилске формације налазимо у већини југословенских књижевности шездесетих и седамдесетих година прошлог вијека. Александар Флакер, аутор одреднице *проза у траперицама (jeans prose)*, објединио је под једним именом спорадичне појаве у европској и свјетској књижевности са младим приповиједачем у центру наратије, примијетивши у њима велики број сличности: *ich*-форму, жаргон, бунт, „цивилизацијске комплексе”, оспораватељски однос младих према свему што чини свијет одраслих, генерацијску повезаност, небиографичност и непоучност. То су одлике и романа који анализирамо. Даљом анализом дијегезе, тј. фикционалног свијета *Мемоара једног макроа*, покушаћемо да докажемо његову самосвојност преко закључака о иновативности Бубовог лика, помоћу којег је изграђен можда и најважнији савремени роман мањинске мађарске књижевности у бившој Југославији.

Кључне ријечи: Александар Флакер, проза у траперицама, *Мемоари једног макроа*, Ласло Вегел, мањинска књижевност, мађарска књижевност, антијунак, Буб.

* mmilosevic0@gmail.com

1. Увод

Идеја о тоталитарном југословенству, а самим тим и о заједничкој југословенској књижевности, није била дуговијека, те је распад по националном кључу био неминован. У ширењу раздора након Новосадског договора 1954. године својатањем аутора и указивањем на различит развојни пут два народа помогли су многи хрватски и српски научни радници. Непроцијениву штету идеји заједништва и унитарном српскохрватском језику нанијела је Декларација о називу и положају хрватског књижевног језика, проглас објављен у *Телеграму* бр. 359 од 17. марта 1967. године. Након тога је било какво приданошење „стварању књижевне климе преко уских локалистичких и националних граница” бивало карактерисано као пропагандни акт каквог „југо-клана”¹, легитимација поборника једне заостале замисли.

Иако разједињене прокламовањем националног назива умјесто јединственог, све југословенске књижевности, и водеће (српска и хрватска) и мањинске (мађарска, албанска), имале су сличан развојни пут у првим деценијама након Другог свјетског рата. Све оне су преживјеле пут од „поратне агитпроповске прагматике” (Ladan 1970: 75), „Зоговићевих година”, идеолошких исписница, покушаја копирања страних литерата до наратива прошараног урбаним ткивом и проналажења својственог израза, тј. стабилне и аутентичне књижевне продукције. Сходно томе, у свима се нашло и наратива са актантима „невероватне индивидуалности, невероватне живости, особ[ама] које нису оптерећене неком мисијом, неком животном намером, или пак одређеним циљем”, једноставним људима „који живе само у тренутку у коме јесу” (Pavlović 1990: 145).

Таквих младих приповједача је било, али се њиховој оригиналности и дескрипцији духа није прилазило на нов начин већ на виђен, међуратни. Одатле и зачудан превид младих писаца у погледу неслијеђења примјера који је романом *Песма* (1952) дао великан српске књижевности Оскар Давичо (1909–1989). Његов експеримент са инфилтрацијом жаргона у поменути роман –

Имаш ли милку? (...) Можда имаш пет стоја? (...) Си, миле. Брат зна све што треба да зна. А ако баш немаш ни пребијене кинте, могу да те данас ја дуваним. (...) Пуни су лове. Имам да окренем три карте, а и знам неколико штосова у покеру. Имам д’острижем репоње (Davičo 1990: 208–9).

¹ Исказ је заснован на аргументацији Џемалудина Алића директно конфронтаног текстовима Игора Мандића, која је прерасла у јавну полемику. Више у Mandić 1975: 144.

– навео је и Александра Флакера (1924–2010) да му потврди преимућство у антиципацији „новог израза” југословенског романа (Flaker 1983: 20). Давича као аутора који је наслужио „ново”, али се њиме окористио тек као интермецом у свом еклектичком романескном изразу, Флакер претпоставља Антуну Шољану (1932–1993), који се својим новелама јавио годину касније (1953). У наставку дискурса о конституисању „младе прозе” у српској књижевности, хрватски научник каже:

У Србији се овај тип конституирао нешто касније, и то најприје у романима Гроздане Олујић: *Излет у небо* (1958.), *Гласам за љубав* (1963.) и *Не буди заспале псе* (1964.). Прије другог романа Гроздане Олујић појавили су се и *Одломци измишљеног дневника* (1961.) Мирјане Стефановић који су већ на почетку истакли темељну опозицију недорасли–одрасли (Flaker 1983: 20).

2. Проза у траперицама

Створени јаз између академске и новинске критике књижевне продукције је растао, а од „вестернизације” као омиљеног објашњења за осуду младих гласова ниједни нису одустајали. Сумња у њихову оригиналност², не тако ријетка флоскула у критичком деградирању новог израза и могуће појаве плурализма стилова, иако често непоткријељена ничим до субјективним осјећајем потписника изјаве, требала је да замаскира вредновање на основу застарјелих аршина, некомпатибилних с временом. У корист прихватања визије модерног романа и његовог заживљавања у југословенској књижевности, поред наведених, нису ишли ни постмодерна толеранција и оспоравање који су довели до брисања границе „која је одређивала стандард квалитетног књижевног дјела одређене епохе. Јавља се толеранција укуса као модерна тенденција књижевних критика те непостојање опћег које би одредило квалитету постмодерног дјела” (Leventić 2019: 58).

Поткрај педесетих година прошлог вијека у бившој држави се могло назријети и стварање оригиналне литературе прозападњачког духа и забавног карактера. Булеварска или тзв. рото штампа веома брзо је постала неизоставни дио ставке „културно уздизање” препоручено радничкој класи кроз крилатицу Роберта Овена (1771–1858): „Осам сати рада, осам

² Антуну Шољану, у вријеме изласка његове збирке новела *Издајнице* (1961), „приговарало да се сувише угледао на америчку прозу која се опћим именом крстила прозом *тврдо куханих јаја*” (Flaker 1983: 16–17), што је примаран доказ критичаревог непознавања ничега актуелнијег у америчкој књижевности од *ноара*, жанра који је још почетком педесетих година био ствар прошлости.

сати сна и осам сати одмора.” Свјетски познатим именима индустријске литературе (Ерл Стенли Гарднер, Зен Греј, Жорж Сименон) одлучили су парирати и домаћи аутори. Они су, првенствено *каубојце*, *кримиће* и *љубиће*, писали под псеудонимима англосаксонске звучности, због чега се, колико и због редакцијског нехаја, већини данас и не може утврдити ауторство. Владавина „лаке литературе” и несимулирана читалачка појама за истом³ означила је побједу потрошачког погледа на умјетност, којом је кредибилитету оцјене академске критике нанијет озбиљан ударац.

Упоредо са књижевношћу за масе, почели су се јављати својим првенцима и тзв. „посткруговаши”, нова генерација младих и учених пјесника која је покушала да традиционални поетски израз замијени урбаним, примјеренијим модерном добу. Изабравши урбани сказ за свој изричај, колико и потенцирањем истог, „посткруговаши” су отишли корак даље од својих претеча у савременизацији књижевног израза, као и приближавању свијету обичног (младог) Југословена. Контракултурна природа збирке *Пјесме* (1960) тројица МГМ⁴ – Алојза Мајетића (1938), Бранислава Глумца (1938) и Звонимира Мајдака (1938–2017) – нескривено се изругује текстовима културне традиције и покушава да се наметне као самодостатна и поезија у чијој актуелности ће овај књижевни род поново да добије смисао:

(...) кажем вам:
 крепало је вријеме озбиљних пјесама
 и у новој поетици неозбиљно је говорити о души (...)
 пан је кит с долчевитом око врата
 чело му је бетонско
 поглед октански (...)
 а да и не говорим како смо наивно вјеровали
 да су муда пријеко потребна за први стих јаке пјесме (...)
 као зимске гуме на фолксвагенима
 тако потребним кад пада ах

³ У говору о утицају забавне литературе на читаоце разних узраста у Југославији не може се пренебрегнути име Митра Милошевића (1924–1995), највјероватније најчитанијег српског писца свих времена. Он је, под псеудонимом Фредерик Ештон, у периоду 1959–1992, објавио осамдесетак свесака серијала *Лун, краљ поноћи*. Авантуре Доналда Сикерта, правдољубивог научника и борца против сваког вида криминала, ове југословенске комбинације Џејмс Бонда и Дијаболика, објављиване су (у више наврата и репринтоване) у едицији *X-100* романа издавачке куће *Дневник* из Новог Сада. У вријеме „стагнације” серијала (поткрај седамдесетих година прошлог вијека) свака нова епизода била је штампана у тиражу од 120 хиљада примјерака.

⁴ Маријан Матковић (1915–1985) је надимак „МГМ” скројио од иницијала презимена три „дотепенца”, у складу са духом литературе којом су се ови јавили у књижевности (MGM = Metro-Goldwyn-Mayer, симбол Холивуда) (Ivanjek, 2012).

не смијем рећи *снијег*
 све бјеше другачије у наше вријеме
 ин ауе тајм (...)
 молим да ми не спомињете влати траве walt whitmana
 неки гњили јесењи дан
 тјескобу (...)
 сада смо на жалу једне заиста нове поетике
 и костури преко којих доједрисмо и открисмо
земљу
 као да спомена вриједни нису (Glumac 2008: 44-45).

Са глумљеним или истинским увјерењем да је њихова збирка нови почетак за поезију, поменути тројац својом антилириком је напokon отворио битно поглавље аутохтоног савременог израза – оно које ће њен именитељ и први проучавалац Александар Флакер назвати прозом у траперицама. На различите начине, Мајетић, Глумац и Мајдак ће бити стубови ове стилске формације, иако ће, поготово признатих, слѣдбеника имати мало. Ако погледамо посвемашњу југословенску продукцију овог прозног стила, згражаватељским односом према традиционалним текстовима у заједничкој књижевности се јавила још једино Мирјана Стефановић (1939–2021) са својим *Одломцима измишљеног дневника* (1961). И она ће се, на себи и генерацији својствен начин, усагласити са загребачким колегама на тему превазиђености форме као књижевне клаузуле:

Форма у једном тексту важна је за писца и евентуално његове пријатеље, читалац је не примећује сем ако је рђава или ако ничега поред ње у делу нема. Форма треба да је једноставна а поглед на свет нов, и ако он евентуално захтева нову форму, она долази спонтано и природно, без насилних опонашања (Стефановић 1961: 34);

нечитке лирике:

Ми смо од ове навале метафора у савременој поезији, од ове гомиле симболике и компликованог говорења једноставних ствари (да им се закамуфлира простота), од свега смо тога покварили машту, начинили интелект изванредно савитљивим и гипким (бескичмењачким) толико да из сваке необичне комбинације речи, макар била најслучајнија, извлачимо дубљи смисао, читамо метафору, налазимо у њој скривену лепоту (Стефановић 1961: 64);

и несавременог у актуелној књижевној продукцији:

Ми волимо машине. И написаћу збирку песама о њима чим пронађем погодан израз. Збирку у славу технике. (...) Да прекинем са традиционалном кукњавом на цивилизацију у име јагањаца и опаначког порекла. Да волим лимузину и њено гипко фоколико клижење као што се некад волео сјајнодлаки вранац. (...) Да ми један мопед буде љубак као мекетаво јаре (Стефановић 1961: 123).

Из наведених цитата видљиви су апели младих и учених писаца на урбанизацију југословенске књижевности и увођење у исту предметности савременог града и његових звукова. Неприкривено вестернизирани⁵, они су (Мајетић–Глумац–Мајдак и Мирјана Стефановић) били први глас либерализованијег односа према књижевности и уступању јавног простора забавним елементима популарне културе. Иако вјесници новог израза у заједничкој књижевности, због угођаја младалачког нехаја у њиховим првенцима, али и актуелности у ери енормне популарности филма *Љубав и мода* (Радичевић, 1960), аутори *Пјесама и Одломака измишљеног дневника* су криво схваћени и, на дуже вријеме, прихваћени као промотери, од Савеза комуниста (СКЈ) тек прихваћене, популарне културе.⁶ Њихов рад, узет као логичан наставак и драстичнији одраз тежњи „круговаша” Антуна Шољана и Ивана Сламнига, послужиће слависти Александру Флакеру да 1976. године дефинише прозу у траперицама, јединствену стилску формацију у југословенској књижевности, те да њен континуитет и мијену у карактеру обједини у истоименом научном раду.

Узевши Селинцеровог *Ловца у житу* за роман-параметар, аутор термина *проза у траперицама* (*jeans-prose*, скр. *JP*) Александар Флакер је, на основу компатибилних композиционих одлика, детектовао у неким европским националним књижевностима (мађарској, пољској, руској) приповиједаче, које су њихови ствараоци градили по угледу на Холдена Колфилда.⁷ Заједничко начело свим дјелима прозе у траперицама било је то да је у питању „проза у којој се појављује млади приповједач (без обзира на то да ли он наступа у првом или трећем лицу) који изграђује свој посебни стил на темељу говореног језика градске омладине и оспорава традиционалне и постојеће друштвене и културне структуре” (Flaker 1983: 36).

Помним рашчлањивањем Селинцеровог *Ловца у житу*, текста у којем се разликовни елементи прозе у траперицама најјасније читују, Александар Флакер је утврдио да је југословенска романескна (у мањој мјери и поетска) продукција ове стилске формације само дјелимично на-

⁵ Појам „вестернизација” често употребљавамо умјесто појма „американизација”, поготово када желимо да сферу доминантних утицаја проширимо са америчког на читав англосаксонски свијет или Западни блок (Ђурковић 2021: 1).

⁶ Конзумацију забавног садржаја и, уопште узев, популарне културе, као мјеру стабилизације политичког живота и веће удобности грађана, дозвољена је новим програмом Савеза комуниста Југославије из 1958. године (Buhin 2017: 226).

⁷ Најватренији Селинцеров обожаватељ је Едгар Вибо, приповиједач у *Новим патњама младог В. Улриха Пленцдорфа* (1934–2007). Неријетке су у овом дјелу салве одушевљења његовим изразом попут: „То је, руљо, оно право!” (Plenzdorf 1978: 29).

стала на линији бунта, есенцијалне твари у америчком прототипу. Иако сродна по исмијавању културних тековина и друштвених конвенција, југословенска цинс проза се знатно разликује од параметарских узуса младог приповиједача утврђених по моделу Холдена Колфилда. Ову дистинктивну осебујност можемо уопштено да објаснимо различитим насљеђем, друштвеним системом, личним назорима као и не-више-ти-нејцдерским годинама већине наших приповиједача у траперицама. Како проза у траперицама „не припада стабилним и чврстим формацијама” (Flaker 1983: 188), унисоност у свим њеним сегментима, као и интернационални синхронизитет, не можемо да очекујемо.

Вид негације увријезених вриједности је најчешћи узрок сукоба и њу је најбоље објаснити приказом Флакерове схеме опозиција **недорасли** ↔ **одрасли** (Flaker 1983: 47):

nedorasli		odrasli
ja (lik mladića)		oni (svijet odraslih, strukturirani svijet tzv. trajnih vrijednosti)
nas dvoje (mladić i djevojka)		
mi (ja i moji drugovi – hrv. ‘klapa’, polj. ‘paka’, rus. ‘molodoj narod’ ili – pomorski izraz ‘biči’)	↔	njihove institucije (profesije, školstvo, kulturne ustanove, policija, obitelj)
naša kultura (masovni mediji, film, zabavna glazba, naše knjige, naše odijevanje, traperice)	↔	njihova kultura (muzeji, galerije, kanonizirana umjetnost i književnost)
naš jezik (govoreni jezik, žargon, slang)	↔	njihov jezik (standardni jezik, jezik kanonizirane književnosti, regionalni dijalekt).

3. Мемоари једног макроа

Стварајући на матерњем језику, Ласлу Вегелу (1941) је пријетила анонимност у Југославији, земљи у којој је живио и радио. На њу ипак није пристао, па је његов прозни првенац већ двије године након премијере на мађарском (1967) преведен на српскохрватски језик.⁸ Иако роман *Мемо-*

⁸ Прво издање *Мемоара једног макроа* Ласла Вегела на српском језику изашло је 1969. године у преводу Александра Тишме и издању Матице српске.

ари једног макроа није прошао незапажено код југословенских читалаца немађарског поријекла⁹, Александар Флакер и потоњи проучаватељи феномена „траперица“ (Велимир Висковић, Игор Мандић, Маша Колановић) нису се осврнули ни рјечју на њега. Разлог Флакером превиђу налазимо баш у пишчевом поријеклу, јер се Вегел њиме није уклапао у његову подјелу домаће продукције прозе у траперицама на српску (проза у фармеркама), хрватску (прозу у траперицама) и словеначку (*v kaubojkah*). Неприхватање Вегела и његове иновативности у матици¹⁰, и поред одличног одјека *Макроа* код читалаца¹¹, даде се назријети у ријечима Миклоша Саболчија, који у рецензији студије *Modelle der Jeans Prosa* Александра Флакера (*Proza-farmerban*, 1977), приликом набрајања перјаница међу младим мађарским ауторима са модернијим изразом, испушта баш писца из Србобрана:

⁹ Иако се Вегел у својим есејима често осврће на „своје авангардистичке почетке“ и не толико позитивну критику његовог првенца, остајемо ускраћени за конкретну информацију који су се то поименично југословенски стручњаци били устријемили на младог писца: „И нехотице се осврћеш на властите авангардне рушевине. (...) Много си размишљао о томе, зашто је у твојој средини борбена иновација стила, чежња за духовним авантурама изазвала низ врло болних конфликта. Зашто је свака испитивачко-трагалачка реченица изазвала толика сумњичења? (...) Хтео си само да будеш нешто другачији, али си увек изнова морао да се упиташ: ко си, одакле си, куда идеш. Најпре се од тебе то очекивало, а касније си већ сам хрлио у сусрет овим питањима. (...) Зашто се појам кривице везује за прекорачење граница званичне културе?“ (Vegel 2002a: 58). Налазимо само шкрт наговјештај да су напади и оспоравања долазили не од писаца и критичара који су заступали конзервативну и соцреалистичку књижевност већ од младих писаца, његове генерације, због чега је он „био принуђен да се бран[и] у вези са једним делом чији се постулат, чија се бол огледа у томе да немамо никаква упоришта“ (Vegel 2002a: 139).

¹⁰ Разлог ускогрудом дочеку мађарске књижевне критике једног мађарског писца из „доњих земаља“ налазимо у објашњењу Станише Тутњевића (1942): „Педесетих година, после раскида с поетиком социјалистичког реализма, југословенски књижевни простор добија и једну нову димензију, односно мисију. Док су књижевности у већини сусједних социјалистичких држава (бугарска, румунска, мађарска, албанска) остале заробљене и ограничене поетиком социјалистичког реализма, књижевност у Југославији слиједи модерна европска књижевна збивања, убрзано се развија и постаје образац коме теже ствараоци и из других социјалистичких земаља. Мањинска мађарска и албанска књижевност у Југославији, на примјер, захваљујући управо томе, у поетичком погледу тада су у односу на европску књижевност ажурније од матичне мађарске, односно албанске књижевности. Настајући у таквом оквиру и амбијенту књижевности свих југословенских народа и народности, у Југославији се и у поетичком, и у културолошком, и у функционалном смислу нивелирају и готово у сваком погледу функционишу на истој равни“ (Тутњевић 2011: 162).

¹¹ О заинтригираности одређених структура у матици његовим првенцем довољно говори намјера престижне престоничке продуцентске куће да се по истом сними филм. О разлозима за обустављање пројекта никад није обавјештен. „1969. године, посве неочекивано, добио си један повећи хонорар. Хтели су да сниме филм према тексту твог романа *Мемоари једног макроа*. У Пешти си потписао уговор, био си гост продуцентске куће, само си бечју очи, имао си тек двадесет и осам година, и никад ниси видео на гомили толико новца“ (Vegel 2002b: 41).

Ova nam knjiga pomaže da bolje razumijemo pojedine pojave i struje naše mlađe književnosti. Nakon što smo ovo djelo pročitali, djela autora kao što su István Csörsz, Istvan Császár, György Asperján, Miklos Munkácsi, Péter Dobai (...) dobivaju svjetsku književnu perspektivu, uklapaju se u novi slijed pojava. Jer su se i u nas pojavili takvi znakovi: od jezičnog odvajanja do pobune kao ljudskog stava (Flaker 1983: 28-9).

Та његова, како је и сам назива, „бездомност” и „неукорењеност”¹², била је додатан подстицај за укључивање у овај рад, не само Вегелов избор Новог Сада за мјесто радње свог прозног првенца.

Мемоаристичан само у наслову, *Макро* је атипичан роман и у корпусу прозе у траперицама. Наратив је конструисан као неуредан дневнички запис студента књижевности у Новом Саду. Неконципиран као нешто што би требало да икада изађе из сфере интимае, у приповиједању младог провинцијалца не налазимо појашњења онога што он познаје отприје. Тако тек у другом дијелу романа, након стотину страница, сазнајемо његово име/надимак: Буб.

Он, како би побољшао своју финансијску ситуацију, пристаје на погодбу са инжењером Д. по којој би он, скривен у сусједном собичку, фотографисао приведене наге дјевојке и инжењерове коитусе с њима, зарад будуће уцјене. Између тих фото-сеанси, Буб нам шкртим приповиједањем за једног студента књижевности излаже личне недоумице о избору правилне путање свог кретања у будућности. У потрази за правом комбинацијом, он попут уклетог духа кружи градом – сам и у друштву себи сличних пробисвјета – надајући се било каквом задовољству, које ће га тргнути из обамрлости и промијенити истовјетност. Проживљавању сваког новог дана као репризе нискобуџетног филма од јуче не стаје на крај ни дисање „пуним плућима”, студентски немарно, које радо упражњава са младићима из друштва. Иритантно летаргичан, Буб не узима за озбиљно свијет око себе, он се труди своја тренутна осјећања да подреди расположењу околине. Емоционално неподобан стању свијести ликова из класичне литературе, коју је студијским програмом присиљен да чита, млади приповједач доживљава освјешћење и указује му се правац којим треба даље ићи тек након пријатељеве смрти. По први пут осјетивши се живим, Буб напушта свој претходни живот и Нови Сад, те испуњен трачком наде, одлази са својеглавом другарицом Чичи у непознато.

¹² Аутор све придошлице у Нови Сад из своје генерације назива „генерацијом без корена” и „неукорењенима”, јер су се, под притиском нове средине, у потпуности асимилирали њеним потребама, занемарујући своје поријекло. Види Vegel 2002a: 134.

Непромишљеност природена младости („Боље је да човек не мисли на ствари које су сложене.” Вегел 1986: 141¹³) и „плитка” животна филозофија (девиза EGALITÉ, SEXUALITÉ) типична за приповједаче прозе у траперицама, у *Мемоарима једног макроа* добијају нову димензију – меланхолију умјесто бијеса. Мада одскора намјештен у граду, Буб је младић модерних схватања, и он поима да је проблем у њему, али му мијењање те „лијености свијести” типичне за неужурбане провинцијалце не представља приоритет:

„Тај корзо је језива глупост”, изјавих. „Зашто?” упита Тања. Одговорих да не знам, али и да не желим да доказујем, довољно је што тако тренутно осећам, а ако сутра или кроз тренутак будем осећао друкчије, онда ће тако бити у реду, онда такође нећу желети ништа да докажем. Прошла ме је воља за доказивањем, јер сам увидео да докази ништа не вреде. Колико сам већ пута видео да ништа не вреде. Велике речи, фразе, увек су јаче од доказа. (73)

У датом сижеу ће и слабије упућеном у феномен прозе у траперицама, бити јасно како овај роман посједује посебност у односу на све дотад написано у нареченој формацији.

Говор урбане градске омладине користи и Вегел. Млађахни Буб, противно логици изабраног студија, овај интимни дневник пише говором своје генерације:

Каква је риба била то се и не може исказати. Крваво добра. (54)

Колики је Г. Н. мудросер, за то више и немам речи. (44)

Њега у *Макроу* користе и његови пријатељи (*курајбер, даса, факиш, диша, зевзечи се*), али се ни он сâм не изражава прогресивније, тек у тренуцима, рекло би се, исквареним жаргоном ојачаним вишегодишњим читањем књижевних великана, чега је доказ и оригинална поштапалица и слична *општа места* (8).

Ипак, реалистичност описа не умањују непоетичне простопроширене и немаштовите реченице, прошаране холденовским поштапалицама, које су у директној опреци са будућом високом стручном спремом приповједача:

И заиста би то било језиво комично. Матори Шик са једном оваквом крвавом герлом. (46)

Погледах у Торнадоса. Погледи нам се среташе. Насмешисмо се једва приметно. (180)

¹³ Сви даљи цитати из Вегеловог романа биће означивани искључиво бројем стране.

Оне се не могу објаснити преводиочевом немоћи да одговори задатку и да квалитетније, пунокрвније, преведе језик генерације којој није припадао.¹⁴ Такве би се реченице могле узети као продукт виспрености списатељског генија, јер с њима успијева фотографски прецизирати стање свијести младог приповиједача:

Осећао сам се потпуно беспомоћан. Био сам начисто да ништа паметно не умам да смислим. Због нечег немам довољно маште. Пустио сам да се ствари развијају како случај хоће. (173),

али и приписати слијеђењу квазимемоарске форме, коју је Вегел одабрао за своје прво појављивање пред читаоцима.¹⁵ Ослобађајући се баласта епскости и позадине типичне за роман XIX вијека, Вегел је на овакав начин успио да приближи романескну радњу искуственом хоризонту просјечног читаоца.

У *Макроу* налазимо за прозу у траперицама ријетку детерминанту: примјер супротстављања два језика – књишког професора Шика и приповиједачевог сленга. Транспонујући један Шиков говор, „подвлачећи” про-духовљеност, али и анахроност професоровог изражавања, утапајући га у особењаштво људи који су изгубили додир са стварношћу, Буб поентира са обезвријеђивањем његовог гесла „Али, молим вас, не тако банално!”, којег је овај на предавањима упућивао будућим језичким стручњацима и књижевницима трудећи се њиме искоријенити синтаксичку анорексију код студената. Реченицама као што је „Лупа главу око неких реченица, а на свету је све банално. Па и он сам” (164) Вегел успијева да освјетли једно од основних начела прозе у траперицама (опозицију *наш језик* ↔ *њихов језик*) и изврши ограђивање два свијета – свог и професоровог, који је по њему већ одавно ствар прошлости.

У Бубовом изразу, мимо колоквијализама преузетих из масовних медија, наилазимо и на утицаје нижеразредног штива – тих година незаобилазних рото-романа. Да је био упућен и у *каубојце* видимо по томе што је стање отежаног дисања у клубу описао типичном карактеризацијом за-

¹⁴ Александар Тишма (1924–2003) је рођен скоро двије деценије прије Ласла Вегела (1941). Тишмина генерација је користила више германизама од Вегелове, која је, пак, стасавала на енглеским варваризмима.

¹⁵ Ласло Вегел, тај „нома[д] и у сопственом језику” (Vegel 2002a: 70), свој југословенски опој доказује и утицајима, а референцом у *Мемоарима једног макроа* на „једну веома интелигентну пријатељицу” Мирјану, која „чита збрда-здола, али не уме да живи” (Вегел 1986: 37), жели указати на претходнике и своје авангардистичке узор. Упоредимо ли структурални костур Вегелових *Мемоара* и Стефановићкиних *Одломака измишљеног дневника*, као и наративни оквир поменутих дјела, примијетићемо незанемарљиву сличност међу њима.

димљене унутрашњости салуна: „...дим се могао резати ножем” (9). Доказ више је и прикачавање придјева *стари* збуњеној професоровој прилици.¹⁶

Лингвистички гледано, *Мемоари једног макроа* су једнолично дјело, са тек покојим одступањем од жаргонске клишетираности, тј. ортодоксна проза у траперицама. Иако је, начелно, против застарјелог начина писања, Вегел нас кроз Буба умије изненадити са покојом зависносложеном реченицом „изговореном” изван његове *клапе*:

Не знам зашто, али чим угледам његове старомодне наочаре, тужне, утучене мишје брчиће, обузме ме језива грижа савести. (42);

Кад ми се поставе овако озбиљна питања, најједном постанем свестан да носим у себи тајну, али мени то уопште није потребно. (48),

која је саобраћала махом говорним ноншалантностима попут „отегли бисмо папке” (11) и „бела као креч” (11). Избјегавањем потпуне синтаксичке симплифицираности, Вегел дограђује увјерљивост свог приповједача у тренуцима док се он премишља којем свијету да се окрене.

Ни Буб, баш као и Холден Колфилд из *Ловца у жити* Џерома Д. Селиндера (1919–2010), не почиње *Мемоаре* „дејвидкоперфилдски”, тј. рекавши нешто о себи и својој прошлости, већ једном обичном сценом „мувања” по граду:

Среда

Данас сам најзад смогао времена да цело поподне проведем у разгледању карира-них кошуља. Највише волим да се тако мотам по граду. Просто се утопим. Понекад, када се уморим, седнем на степенице испред позоришта и гледам снобове како пристижу на представу. Сви се облаче у црно, или у свечано сиво, и види им се да нема десет минута како су се очешљали. (7)

Разбијајући оваквим почетком романескну традицију стварану више од једног вијека, Вегел нас њоме упознаје са – у роману доминантном – опозицијом *наша култура* ↔ *њихова култура*, којом збуњује на стандарде навикле читаоце. Опирање легислативним нормативима како би био сликар духа времена није уобичајена „логика кретања” младог писца, али се показала плодносном стратегијом, јер је овај роман Ласла Вегела постао катализатор за стварање југословенске популарне књижевности јединственог сензибилитета, иако су теоретичари књижевности попут Цвјетка Милаће (1996: 26–31) релативизам поетичких узуса узимали за локални

¹⁶ Стари = енгл. *old*. Олд Шурехенд, Олд Шетерхенд и Олд Фајерхенд су ликови из романа Карла Маја (1842–1912). Њихова популарност се тих година није могла пренебрегнути, јер су се филмови из серијала о индијанском поглавици Винету снимали у Југославији.

одговор на европску моду дезинтеграције романа, чију репрезентативност као врсте онечишћују описи свакодневних тривија.

Буб је, попут осталих хомодијегетичких приповједача у траперицама, „свјестан свога социјалног положаја, (...) начитан [је], али се опире било каквом прихватању догми или идеологија као цјеловитих сустава” (Flaker 1983: 61). Навод потврђује жељену изолацију од ствари из реалног свијета, док се мисли приповједача не усагласе у довољној мјери за компромис, тј. признавања владајућих друштвених норми. До тог тренутка ће наш приповједач уживати у свом евазивном простору са себи сличнима, тражећи смисао у разнородним јефтиним задовољствима и оповргавању свега што пријети његовом свијету. У том вакууму и Буб тражи оно што ће га покренути на акцију, одатле и велика очекивања од писма које доноси поштар:

Да кажем искрено, можда зато што бих желео да примим неку изузетну вест која ће утицати на цео мој живот. Понекад сам сигуран да она мора стићи, али још никад нисам размишљао о томе шта би то некакво писмо имало да садржи. Немам о томе никакве представе. (101)

Мада он, за разлику од парадигматског Холдена, то не напомиње одмах на почетку, и Буб је сит застарјеле литературе: Филостратов закључак *Живот је кратак, уметност дуга* (16), који је добио у задатак да појасни на огледном часу, својом га просвјетитељском нотом излуђује. Држећи поучне ријечи из књижевних класика за продужену руку њихових, паметовању склоних, родитеља („И моји стари ми стално о томе попују. Више ми се и не иде кући.” 50) и уопште свијета старијих, они – млади – се дислоцирају од „гњаватора”:

„Забога, Мем, остави се одраслих! Знаш и сама како су одурни. Шта год ураде, све поваре. Све. (...) Немој никад мислити на одрасле. Они се гризу, пљују се, избљују себе саме. Све они среде, све знају да среде. Да, Мем, ја језиво мрзим одрасле. Кунем се, пошизифу ако не будем друкчији, нешто сасвим друкчије.” (53)

затварањем у своју „енклаву”. То ограђивање од коријена је толико јако да се родитељи ријетко помињу, а Буб се отац у роману сјетио тек једном, коснут инжењеровом опаском:

„Да знаш да је то чисти слугански менталитет”, узвикнуо је бесно и почео лупати о сто.

„Отац ми је некада заиста био слуга”, рекох и наставих да се смешим. Али изговорене речи везаше ми се у слух. (165)

Досад речено о атрибуту „интелигентни”, који вежемо уз младог приповједача у траперицама, појмовно одговара и за Вегеловог Буба. Он

је, једноставно речено, младић с могућношћу избора, сит назови-поучности коју изображење доноси („Рекох јој да мене Акрополј не занима. Никад ме и неће занимати.” 125). Зато релативизује значај и свог и туђег образовања понајчешће иронијом према поступцима *финих људи*, оних „који ујутру навлаче белу кошуљу, везују машну у одговарајућој боји, а онда ти ножем прободу срце” (62). Фасцинантан је његов отпор укалупљености, тој предигри за урбану учмалост, тој, како је сам назива, клопци „коју је град наместио својим становницима” (103). Бубов интелигентни инат не налазимо у његовој филозофичности нити у његовом резонерству неодлучног младића, већ у интермецима у којима се преиспитује, рађ да детектује свој и проблем *клапе*:

Јер ми смо сви помало незавршени. Превише смо хтели. Превише идеала и циљева имамо. Измислимо себи сијасет ствари, а онда нас искритикују. (9–10)

„Каже да смо неспособни за нормалан живот. Да смо мекушци. Нисмо у стању да се побунимо, јер смо уверени да је све већ изгубљено. А требали би се побунити. Викати, тући се, борити...” (65)

Захваљујући ауторовим шкртим натукницама, у начелу смо упознати са Бубовим провинцијским коријенима, иако он себе, већ од првих редова *Мемоара*, поставља изван типизираних ускогруде средине у центар града, гдје се успјешно носи са цивилизацијским комплексима. Ни на час не показује хировиту оданост увријеженом начину живљења у мањим срединама, што је знак да се већ аклиматизовао на стил живота омладине у Новом Саду, иако га понекад, у присуству људи грађанске свијести, ухвати идентитетска криза:

Када ми нога додирне тепих, обузме ме радозналост: куда припадам, шта заправо јесам. (78)

Цивилизацијски комплекси, по Александру Флакеру, „истичу приповједачеву припадност њему сувременој урбаној цивилизацији и одређеном типу за њу везане културе” (Flaker 1983: 130). Тако ни Бубу нису непривлачне чари модерног доба: од ексцентричног и модерног облачења („Барем ћу себи купити једно *нормално* одело, јер иначе човека не узимају ни у шта.” 58), изласка у клубове:

Свако вече сам овде. Овде сваког познајем, знам како му је, како се осећа. Овде могу наћи кога год желим, а ако ми је мало досадно, увек пронађем неког с ким ћу разговарати. О чему било. Важно је да се разговара. (9)

и одлажења на забаве гдје се слуша популарна музика (шлагери, Махалија Цексон, Битлси, „добар цез”), преко разговора о брзим аутомобилима и учествовања у њиховој крађи до непоштовања усађених моралних кодекса:

Када сам рекао мом старом да сам украо мерцедес, он је само одмахнуо. (...) Од тада ме не занима јесам ли у праву кад позајмим ова или она кола. Не. Мислим само на то да ми успе и да испливам читав. Овако је све то само добра забава. (...) Ја уживам баш у томе што нема никаквог смисла. (145)

Урбанизацији југословенске омладине путем медијских структура шездесетих година прошлог вијека знатно су допринијели и, данас незамјенљиви, енглески варваризми. Помијешани са жаргоном, чинили су универзални арго омладине у већим центрима бивше државе. Буб их такође користи у приповиједању („супер-цура”), као и, несвјесно, преузете имплицативне изразе из литературе – књига других писаца прозе у траперицама („и томе слично”, „и сличне фразе”, „о чему било” наш су еквивалент селинцеровским „and all”, „anything like that” и „this stuff”). У складу са модерним схватањима је и његов однос према именима другога. Ословљава их надимцима – Торнадос, Пуд, Меркур, Чичи, Хем – али не због дочаравања њихове блискости већ из генерацијске ноншалантности према сличнима (*грађанску цуру* Тању, опет, назива пуним именом). Ликове попут инжењера или иритантног студента апаратчика он издваја из свог свемира, тако што их представља иницијалима: инжењера словом Д. а апаратчика са Г. Н.

Сматрајући да цивилизацијским комплексима припадају и „честа спомињања како предмета масовне културне потрошње – грамофона, магнетофона, транзистора и другог радио-прибора – тако и цитирање хитова забавне гласбе и њезиних »звјезда«” (Flaker 1983: 136), Флакер овом назнаком и Бубово друштво сврстава у стандардне *клапе* приповиједача у траперицама. Сам Буб се често осврће на популарност извођача као што су Силви Вартан и Битлси, а плански се користи и фотографским апаратом. Његово друштво се не либи користити вјешто отуђене аутомобиле за своје ситне мужјачке побједе, али и излете у природу који су сликовити прикази одрођивања младог бића од просте земље. Они је не доживљавају као природну љепоту већ као одмор њима, сиромашнима, од злопаћења њиховог бића интегрисаног у урбану вреву. У *Макроу* налазимо мало описа природе, јер је приповиједач увијек брзо напушта, незадовољан досадом коју она у њиховим урбаним душама производи.

Бубова реченица: „Највише волим да се тако мотам по граду” (7) изграђује став истовјетан оном других приповиједача прозе у траперицама фанатично заљубљених у „асфалтну цунглу” у којој су одрасли. Буб као да посебним чулом осјећа пуле асфалта и ужива у притиску свог ђона о његову тврду површину:

Изашао сам на широки асфалт булеvara. Опасно волим да сам ту. Сваки предмет, свака тачка има своју особену тврдоћу, грубост. Ако једном морам умрети, волео

бих ту да се изврнем. На Дунав, на пример, не смем ни да помислим. Досадна ми је финоћа, женственост воде. Асфалт – то је нешто сасвим друго. На асфалту још може да прсне варница с човековог тела. (76)

Још једна ознака цивилизацијских комплекса у *Макроу* јесте детабуизација језика. Буб не крије своју антисентименталну природу, те се, у складу с њом, нештедимице користи вулгарностима. Интимност квазимоаристичког сказа му и допушта изразе као што су „специјалне курве” (14), „сироња” (12) и „паланачке курве” (10), мада се по његовој трпељивости туђег испразног нагваждања и културном опхођењу према другим особама може закључити како је Буб пристојно одгојен младић. Његово некоришћење еуфемизама за многа поређења нису продукт урбанизације духа, већ жеља да на тај начин не одудара од осталих.

Не оптерећујући читаоца колоквијалном приповједачевом биографијом, Вегел почиње обликовати Бубов карактер кроз младићеве самопријекоре и јадиковке због немоћи да надиђе безвољност и неповољну финансијску ситуацију. Овлашним скицирањем¹⁷ тј. методом непродубљивања једноставних ситуација у филозофски дискурс са самим собом, Вегел као да покушава оправдати будуће младићево пристајање на неморалан чин фотографисања сексуалног акта. Одсуство било какве, макар и најинтимније, приповједачеве моралне недоумице због инжењерове понуде, довољно нам говоре о трезвености младића, потпуно равнодушног и на приговоре свог цимера Пуда, који његов ангажман сматра издајом своје генерације старијима (опозиција *недорасли* ↔ *одрасли*). Захваљујући томе и Буб је, попут осталих приповједача прозе у траперицама:

...носилац *несудјеловања* у озбиљном свијету одраслих, одбијања њихових моралних и етичких категорија, жаргонске поруге њихову начину мишљења, носилац лудистичког начела опонираног великим пројектима сувремене изградње, носилац напакон илузија забаве, алкохола и секса (Flaker 1983: 208).

Као младић ослобођен догми и њених стега, чист продукт сексуалне револуције, Буб нас не изненађује својом индиферентношћу већ жељом да пронађе свој пут. Преиспитивање властитих погледа на свијет није типично за младог приповједача у траперицама, а камоли поигравање са мишљу о сопству. У *клати*, опет, не оставља траг оваквих личних премиса и колегијално се придржава и више него површних свјетоназора својих пријатеља, нпр. Торнадосове девизе „У данашњем свету једино што вреди

¹⁷ У српском корпусу прозе у траперицама, у њеном „чистом” (Гроздана Олујић, Мирјана Стефановић, Ласло Вегел) као и у „граничном” дијелу (Драгослав Михаиловић, Милисав Савић), све до појаве *Бележака једне Ане* Моме Капора (1972), фабула се онеобичава мање селинџеровски, више декомпоновањем карактера у корист његове модернизације.

то је богата женска, све друго је нула” (12), Бубова статичност и чекање провиђења манифестација су страха младог нонконформисте од промјене, преласка у оно чему се и сâм јуче подсмјавао – човјека који је прихватио од система наметнуте норме („Господе, сит сам до гуше таквих манија. Постаћу сасвим *нормалан*.” 63). Ова фобија, тако прирасла за младе људе на животној прекретници, Буба чине животнијим од већине приповједача у траперицама, јер он не покушава маскирати пред читаоцем природан зов за „гнијежђењем”:

Могу се похвалити да се са Беом добро осећам. А што и не бих? Време је да се и ја осећам добро. Сит сам помисли која ме готово редовно обузима, да сам у неприлици. (123)

иако се инфантилно гнуша добронамјерних савјета професора Шика за што боље обављање свог будућег позива.

Не баш тако крута правила у његовом друштву дозвољавају Бубу још покоју „девијацију”. Иако деромантизиран, наш приповједач се на тренутке мијења из младића који стоички изједначава коитус са љубављу у младића са сањаријама о жени с којом ће пронаћи своје острво. Наравно, ситне значајке у карактеризацији Бубовог лика по којима би се *Мемоари једног макроа*, до свог завршетка, могли претворити у мање стандардан али зато модеран *bildungsroman*, Вегел поништава испадима свог приповједача. Да је то само била тренутна слабост, порука у подсвијест забачена одмах по искораку из провинције, доказао би и његов гест слања букета цвијећа својој дјевојци Тањи с поруком: „*Волим те? Јер ми је досадно*” (76).

Оно што је код Буба заједничко са свим осталим приповједачима у траперицама јесте смисао за иронију, као и јак отклон од „златних телади” одраслих. Презирање политиканата, иако не директно изречено, разазнаје се у ироничном набоју наоко невиног садржаја:

„Можеш доћи горе код мене горе”, рече мала. „Старац ми је на партијској конференцији, а после ње увек заглави у *Војводини*. Пре један никад не стигне кући с конференције.” (...) „Баш добро што ти је старац члан партије.” „То потписујем”, рече девојка и пусти крелета да се сав оклембеси на њу. (23)

Инжењер је отишао у лов са својим директором и партијским секретаром. Запазио сам како се мало гануо што су и њега позвали. (...) Цело поподне трчао је по граду, јер је желео да купи јакну погодну за лов. Најзад је једну и нашао, доста скупу, и купио је. „Исплати ли се?” упитах га смејући се. Он климну главом да се исплати. Мислим да је у праву. Човек мора стећи пријатеље, не може без њих. (33–4)

У корист поменутој карактеристици иде и Бубова анационалност. Ни мишљу ни гестом, он нам не одаје своју припадност, што је шездесетих година прошлог вијека одраз кодификоване унитарности и југословенства у пракси, а и у складу је са ставом омладине која није много држала до одредница које су створили одрасли.¹⁸

Мемоари једног макроа Ласла Вегела су несвакидашње дјело и због његове композиционе неугледности. Избор помпезног наслова, омаж јефтиној литератури, потпуно је неоправдан у садржају, и тематски и жанровски. На своје подводачке авантуре приповиједач троши тек десетак страница, а сјећања, иако временски обрубљена штурим „надневком”, чешће су интимнија превирања него документ о једном добу. Баланс између психонарације и учествовања у догађајима није уравнотежен, али проза у траперицама и јесте стилска формација која нарушава увријечене норме. Вегелова композициона линија приповиједања у *Макроу* подсећа на ону Алојза Мајетића у *Чангију*, не само због противурјечних Бубових поступака и честих дескриптивних пауза, већ и због наговјештавања могућег краја налик оном у руском производном роману и *bildungsromanu*. Ипак, баш као и у *Чангију*, од линије спознаје својих сагрешења преко спорог освјешћивања млади приповиједач не долази до отржењења од „опојног вина младости”. Овај логичан слијед Вегел, пред сам крај *Мемоара једног макроа*, прекида перипетијом са Хемовом смрћу и умјесто да она на Буба дјелује попут инјекције кроз коју ће му убризгати „одраслост”, она бива употребљена као покретачки импулс који је приповиједач толико дуго чекао од трансценденције:

Мислим да су то били одлучујући тренуци мога живота, сећаћу их се и у самртном часу. Не због Хемове смрти, мислим да није због тога. Него због оне снаге која би ме учинила способним за све. Тада сам први пут био као метак испаљен из пушке. Брз, тврд и одлучан, неко коме више не заповеда никаква људска сила, неко ко јури сопственом путањом и саставиће се тамо где мора да се заустави. Познаје само ону препреку коју је у стању и да уништи. (177)

Потакнут овом изненадношћу, Буб се у завидно кратком времену успијева отарасити Новог Сада, недоумица и, нама читаоцима, непознате прошлости, те са Чичи (дјевојком упитних моралних свјетоназора, а не ситуираном грађанком Тањом или послушном Беом), ослобођен баласта могућег сивог професорског живота, упутити у непознато. Затварањем шупљикаве композиције *Макроа* са робинзонијадом тј. просторном евазијом младог пара, Вегел успијева остати у оквиру прозе у траперицама,

¹⁸ Нетипично за позног Вегела, у *Мемоарима једног макроа* ћемо придјев „мађарски” пронаћи тек два пута, успут поменута.

која својим основним начелима не дозвољава освјешћивање свог јунака нити критику његовог коначног избора.

И по много чему ненаведеном (замућена вербовизуелна идентификација, исмијавање бирократског језика, приповиједачева бруталност), *Мемоари једног макроа* Ласла Вегела дио су корпуса српске прозе у траперицама, чак њен зрелији дио, роман писан са изграђеном стваралачком свјешћу о онеобичавању израза и наратива:

Дочекао нас је несређени, хаотични свет осећања живота, обичаја, навика, понашања, погледа на свет. Недостајале су прочишћене форме бивствовања, начела систематизације емпиријских искустава. Били смо пустолови и преплашени никоговићи. Располагали смо само с трансцендентним идеалима вредности, али не и са иманентном, за све аспекте свакодневног живота обухватајућом праксом и искуством. Мој „анархизам” је зачет у том и таквом амбијенту, потиче из ове двојности, рођен је такође на асфалту, док сам се упињао да све постојеће примим у себе. Моја тежња да пружим нешто више од цртежа стварности која је пошла путем распадања, да предочим све теже ухватљиву, испод површине скривену суштину тог распадања, одвела ме је до критичког реализма... Ова идеја ме водила и у потрази за „утопијским стилем” (...) Унутрашња, полемичка реорганизација текста критички се суочава са стварношћу, не познаје спонтану хомогеност приповедања, органску нарацију, континуираност – све што прописује идеологија привида. Мислио сам да је хладна, прецизна, осетљива дескрипција стидљиви одблесак истог прописа. (...) Језичка деструкција, иронична организованост текста, трансмисиона, елиптична конструкција, „прљав говор”, анархична реторика разарали су митове органског континуитета, оспорили су аутентичност „афирмативне културе” (Маркузе), те оне бледуњава естетизујуће интенције које су о резигнацији проговарале брушеним, углачаним језиком (Vegel 2002a: 136–7).

ЛИТЕРАТУРА

Вегел, Л. (1986). *Мемоари једног макроа*. Београд, Нови Сад: Просвета, Матица српска.

Стефановић, М. (1961). *Одломци измишљеног дневника*. Нови Сад: Матица Српска.

Тутњевећ, С. (2011). *Размеђа књижевних токова на Словенском Југу*. Београд: Службени гласник.

Buhin, A. (2017). „Jugoslavenska popularna kultura između zabave i ideologije”, u *Stvaranje socijalističkoga čovjeka*. ur. I. Duda. Zagreb, Pula: Srednja Europa, Sveučilište Jurja Dobrile u Puli, 221–244.

Davičo, O. (1990). *Pesma*. Sarajevo: Svjetlost.

Đurković, M. (2021). „*Vesternizacija*” *jugoslavenskoga društva i kulture u razdoblju socijalizma*. diplomski rad. Osijek: Sveučilište Josipa Juraja Strossmayera u Osijeku. <https://repozitorij.ffos.hr/islandora/object/ffos:5856>

Flaker, A. (1983). *Proza u trapericama*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.

Glumac, B. (2008). *Ispisnica*. Zagreb: VBZ.

Ivanjek, Ž. (2012). „Branislav Glumac: Prava Marijana imala je 18, a ja sam se tek razveo i nisam htio novi brak”. *Jutarnji list*. <https://www.jutarnji.hr/kultura/knjizevnost/branislav-glumac-prava-marijana-imala-je-18-a-ja-sam-se-tek-razveo-i-nisam-htio-novi-brak-1641096>, posljednji pristup 4. 1. 2025.

Ladan, T. (1970). *Ta kritika*. Zagreb: Matica Hrvatska.

Leventić, L. (2019). „Neki problemi postmoderne književnosti”, u *Bilten studentskih radova iz filozofije*. Osijek: Filozofski fakultet u Osijeku. 57-65. <https://www.ffos.unios.hr/download/bilten-studentskih-radova-iz-filozofije-5.pdf>

Mandić, I. (1975). *Nježno srce*. Zagreb: Znanje.

Milanja, C. (1996). *Hrvatski roman 1945–1990*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta.

Pavlović, Ž. (1990). *Jezgro napetosti*. Beograd: BIGZ, SKZ, Narodna knjiga.

Plenzdorf, U. (1978). *Nove patnje mladoga W*. Zagreb: Znanje.

Vegel, L. (2002a). *Bezdomni eseji*. Beograd: Samizdat B92.

Vegel, L. (2002b). *Exterritorium, scene s kraja milenijuma*. Beograd: Stubovi kulture.

Milan P. Milošević

JEANS PROSE IN THE LITERATURE OF THE YUGOSLAV HUNGARIANS: MEMOIRS OF A MACRO LASLOV VEGEL

Summary

This paper will examine László Vegel's contribution to the modernization of literary expression of the Hungarian national minority within the framework of a broader Yugoslav literature. From this perspective, his novel *Memoirs of a Pimp* will be analyzed, i.e. his narrative, for which evidence will be presented that it is a true example of jeans prose. The echo of this stylistic formation can be found across Yugoslav literatures during the sixties and seventies. Aleksandar Flaker, in his formulation of the term jeans prose, united sporadic phenomena of European and global literatures centred around a young narrator, noticing a number of other similarities: *ich-erzählung*, the use of jargon, rebelliousness, "civilisation complexes", generational ties, a general disdain of the young for everything that comprises the adult world, and a lack of biographical data or moralistic sentiments. All these characteristics are also present in the novel being analysed. By further analyzing the diegesis, i.e. the fictional world of *Memoirs of a Pimp*, we will attempt to prove its originality through conclusions about the innovation of Bub's character, with which

perhaps the most important contemporary novel of minority Hungarian literature in the former Yugoslavia was constructed.

Keywords: Aleksandar Flaker, jeans prose, *Memoirs of a pimp*, Laszlo Vogel, minority literature, Hungarian literature, anti-hero, Bub.

УДК 82.091
821.163.41-32.09 Михаиловић, Драгослав
821.133.1-32.09 Ками, Албер
<https://doi.org/10.18485/godisnjak.2025.20.6>

Магда Г. Миликић*
Институт за српску културу
Приштина – Лепосавић
ORCID-ID 0000-0002-5571-0937

Оригинални научни рад
Примљен: 8. 09. 2025.
Прихваћен: 30. 10. 2025.

ПРИПОВЕТКА „ГОСТ” ДРАГОСЛАВА МИХАИЛОВИЋА И АЛБЕРА КАМИЈА**

У раду се бавимо приповетком „Гост” из прве књиге Драгослава Михаиловића, *Фреде, лаку ноћ* (1967). Приповетка је настала као варијација на истоимену приповетку Албера Камија из збирке *Изгнанство и краљевство* (1957). Михаиловићев „Гост” објављен је у више верзија – први је публикован 1959. у *Летопису Матице српске* – па у тумачењу пратимо и разлике међу верзијама. Поређењем са Камијевим предлошком показујемо да је рана проза Драгослава Михаиловића дубоко уткана у модернистичке токове, као и да одређеним аспектима антиципира постмодерну.

Кључне речи: Драгослав Михаиловић (1930–2023), *Фреде, лаку ноћ*, „Гост”, Албер Ками (1913–1960), *Изгнанство и краљевство*, егзистенцијализам, стварносна проза, црни талас.

* magdamilic95@gmail.com

** Рад је написан у оквиру научноистраживачког рада НИО по Уговору склопљеним са Министарством науке, технолошког развоја и иновација РС број 451-03-136/2025-03 од 27.01.2025. године.

Ја могу да поричем све од оног дела мене који живи од непоуздане носталгије, осим те жеље за јединством, те жеђи за разрешењем, тог захтева за јасноћом и за повезаношћу. Ја могу све да оповргнем, све у овом свету који ме окружује, који ме повређује или одушевљава, изузев овог хаоса, овог краља-случаја и ове божанске еквиваленције која се рађа из анархије

(Албер Ками, „Мит о Сизифу”).

*Шта је то човек? Збирка приповедака
Фреде, лаку ноћ*

У тексту „Господар прича” Александар Јерков осветљава аспекте *младе српске прозе*, са којом је на српску књижевну сцену ушла постмодерна. На почетку подвлачи значај *стварносне прозе*, а нарочито Михаиловићеве збирке *Фреде, лаку ноћ*, за потоњи развој прозе. Када је реч о приповеци, Јерков истиче да су седамдесете године обележиле књиге *Гробница за Бориса Давидовича* (1976) Данила Киша и *Периферијски змајеви* (1978) Видосава Стевановића и наглашава да те две књиге „нису у правом смислу речи изданак седамдесетих година, оне су више круна прикривене поетичке расправе двају прозних токова са краја шездесетих” (Јерков 1984: 3): „Појавом Драгослава Михаиловића, његове збирке приповедака *Фреде, лаку ноћ* и Видосава Стевановића са збирком *Рефуз мртвак*, а за њима је следила читава једна генерација младих прозаиста, крајем шездесетих година је у српску књижевност ушао концепт назван ’стварносна проза’. Та проза, поистовећена доцније са оквирном ознаком ’проза новог стила’, унела је заиста битне промене у ондашњу књижевну продукцију” (Јерков 1984: 3).

Збирка *Фреде, лаку ноћ*, једно од кључних дела српске прозе шездесетих година, првобитно је садржала шест приповедака, а у последњем издању придружена јој је и приповетка „Генадије Задворски” (Михаиловић 2017: 199–211). У Михаиловићевом опусу ова збирка функционише као језгро – сума тема, мотива и поступака које ће аутор разрађивати у наредним делима (Кецојевић 2022: 10). Поједине приповетке постале су антологијске: довољно је сетити се „Богиња” или „Лилике”, мада ни „Гост”, „Путник”, „Фреде, лаку ноћ” и „О томе како је остала флека” не заостају по уметничком домету. Већ у првим приказима збирке истицало се да је „модерна по садржини и по структури”: „Књига приповедака *Фреде, лаку ноћ* је по својој садржини горка, тешка, суморна, пренапучена ужасима, сва бритка од зла које се врши над човеком. Уопштено речено, ово

је књига о апсурду, она описује екстремне, чудне и несхватљиве догађаје (али истргнуте из живота) и кроз њихову анализу указује на суровост људске егзистенције” (Марковић 1967: 45). Сам Михаиловић наглашавао је да у овим приповеткама пише „о полусвету из велеградских предграђа, о професорима и официрима из провинције предратне и данашње, о полуписменим сељацима и високосензибилним интелектуалцима”, користећи социјалну шароликост као „једну од могућности казивања трагичног богатства овог живота” (Михаиловић 1967б). И Милош И. Бандић је уочио да приповетке „показују живу разноврсност наративног метода, језичког потенцијала, стилова, социјалних средина и јунака и временских оквира у којима су те приче ситуиране (предратно, ратно и данашње, савремено доба), мада су у књизи распоређене без одређенијег система” (Бандић 1973: 789).

Збирка почиње лирско-медитативним, ненасловљеним записом који се по првој реченици назива „Мој син”. Овај пролошки текст није ушао у сва издања, може бити зато што исту улогу у оквиру збирке може имати и прва приповетка, „Гост”. У запису „Мој син” наратор је запитан над смислом постојања. Посматра дете, то мало створење „с тужном симболиком” и поставља читав низ питања: „Шта је то човек?”, „шта је заправо то?” (Михаиловић 1967а: 5), да ли је човек слободан или га само носи стихија живота, је ли предодређен на жртву, каква га судбина чека. Једном приликом Михаиловић ће и изјавити да је основна тема његовог писања „трагањ[е] за смислом људског постојања” (Михаиловић 2007: 27). Кратак запис, у ком одзвања Камијев *Мит о Сизифу*, одликује се израженом поетичком самосвешћу: уочљив је у графичком истицању, али и у упућивању на симболе – „Мој син” фигурира као програмски текст (уп. Тимченко 1978: 143) и наговештава доминацију егзистенцијалистичких тема у збирци:

„Хоће ли имати ону ретку срећу да одмах чврсто крене својим путем и кроз живот с елегантном лакоћом пронесе радост своје људскости, терет свога смисла? Или ће га целог века с муком тражити, пипати по тмини и раскрвављеним прстима раскопавати ђубришта, вући се странпутицама и главињати по непроходи, сам као руина на хриди вечерњој, рањав и уморан, са слутњом као јединим сапутником, да и тако ипак доспе до свог врха и ту, ослепљен, падне? Или ће већ од самог почетка, као киша божја, као камичак, склизнути низ обронак и постати белутак који котрља бујица?” (Михаиловић 1967а: 5–6).

Од свих приповедака у збирци, Михаиловић је прво написао „Гост”, чији је радни наслов гласио „Миш” (Ходел 2020: 135). Приповетка има наизглед једноставну фабулу: јунак се присећа како му је пред спавање у „собичак” ушао миш и није му дао мира све док га се није ослободио

– све док га није усмртио. Појава незваног госта покреће низ недоумица, страхова и несигурности, и у исто време доноси и радост и узбуђење. Миш се у приповеци појављује и као симбол потиснутих, несвесних садржаја – инхибиција, страхова и жеља (в. Фројд 2003). Различите верзије у којима је Михаиловићева приповетка објављена уносе суптилне, немале промене у њен смисаони потенцијал, посебно у односу на друштвено-политички контекст из ког се јунак оглашава.¹ Почетак прве верзије, штампане крајем педесетих у *Летопису Матице српске*, носи аутоиронијски призив:

Нико не зна шта се те ноћи догодило.

Кажем то овако патетично, иако сам свестан да се ради о ствари самој по себи безначајној и по облику потпуно безазленој, и да је све, заправо, једна таква случајност која је за сваког другог без икакве важности (Михаиловић 1959: 537).

Михаиловићев „Гост” је прожет аутоиронијом и метанаративном свешћу, а сличан увод је остао и у наредној верзији: „Пре неколико година, једне ноћи изненада ме је посетио један гост. Изненада, рекох, мислећи на то колико је тај сусрет за мене био узбудљив, иако знам да такви изрази овде могу да буду само смешни” (Михаиловић 1967а: 7). У поменутом тексту Александар Јерков објашњава да „Гост” и уопште *Фреде, лаку ноћ* не доносе само миметички запис и ’локалну боју’ већ и есејистички, модернистички коментарски дискурс, који ће бити пригушен у каснијем Михаиловићевом писању. Иако се на први поглед може чинити да је прозни поступак у овој књизи „магнетофонско бележење”, у њој се на различите начине успоставља отклон од традиције деветнаестог века – збирка *Фреде, лаку ноћ* није лишена симболичких и метафоричких наноса (Јерков 1984: 5–8). Сходно томе, у првој верзији „Госта” приповедна инстанца помиње „врата свог нимало балзаковског собичка” (Михаиловић 1959: 538), ограђујући се од реализма и његових топоса.

Михаиловићев „Гост” представља варијацију на приповетку истог наслова Албера Камија, која је део збирке *Изгнанство и краљевство* (1957), објављене у години када је француски писац добио Нобелову награду. Као и друга Камијева дела, и ова збирка почива на његовој филозофији апсурда, која је брзо постала један од најзначајнијих књижевних и филозофских токова XX века. По Камију, апсурд произлази из сукоба наде и

¹ Међу објављеним приповеткама „Гост” издвајају се четири верзије. Прва је објављена у *Летопису Матице српске* (Михаиловић 1959), друга у оквиру првог издања збирке (Михаиловић 1967а), док трећу читамо у другом издању збирке (Михаиловић 1977). Четврта је публикована у издању из 1984. и наредним издањима, при чему незнатне разлике међу њима чине неколике запете, које могу бити накнадна интервенција коректора (Михаиловић 1984; Михаиловић 1990; Михаиловић 1997; Михаиловић 2001; Михаиловић 2017).

безнађа, из искуства бесмисла, али носи и могућност да се на њега одговори побуном. У темеље ове филозофије уписана су Ничеова разматрања декаденције и искуство нихилизма у делима Достојевског, што показује њен модернистички карактер. Ликови у *Изгнанству и краљевству* трагају за аутентичнијим постојањем, питају се где су границе које човек може да пређе у односу на другог, доживљавајући егзистенцију као осуђеност на изолацију, отуђеност од себе и заједнице: „Једино је краљевство зла без пукотине”, док је краљевство „истине” „немогуће” (Ками 1959: 84), читамо у овој збирци.

У *Миту о Сизифу* (1942) Ками пише о апсурду и истиче да је пакао садашњег тренутка у исто време и једна врста краљевства. Човек, дакле, има потенцијал да обликује сопствени живот, мада су, према овој филозофији, такви покушаји унапред осујећени одсуством смисла: „У овом тренутку, апсурд, једновременно тако очигледан и тако тежак за покоривање, враћа се у човеков живот и проналази своју домовину. У овом тренутку, чак, дух може да напусти неплодну и сушну стазу свесног напора. Тај пут се сада изненада појављује и у свакодневном животу. Он проналази свет непознатог 'нечег', али човек се на њега враћа са својом побуном и својом оштроумношћу. Он је заборавио једном научену наду. Овај пакао садашњег, то је, коначно, његово краљевство” (Ками 2008: 136).

У збирци приповедака Ками посматра живот кроз двоструку метафору изгнанства и краљевства. У посебно надахнутом тексту „Повратак у Типазу” (1952) пише о повратку у завичај у зрелијим годинама и описује изгнанство као егзистенцијално стање: „Наиђе дан у коме вас, услед несавитљивости, више ништа не очарава, све је познато, живот пролази у понављању. То је доба изгнанства, живота у пустоши, мртвих душа. Да би се оживело, потребна је милост, самозаборав или домовина. Понеких јутара, кад завијете у неку улицу, нека слатка роса спусти се на срце а потом исхлапи. Но свежина траје и даље и њу, баш њу, срце увек иште” (Ками 2008: 648). Како су приметили Жил Делез и Мерло Понти, простор код Камија није тек физички или визуелан, већ егзистенцијалан: он покреће идентитетска питања, буди потиснута лична сазнања и суочава их са нужношћу њиховог разрешења (Ахметагић 2017: 127, 118). Значајно место у збирци заузимају предели пустиње и крша, повезани с хронотопом пута. У приповеци „Прељубница” такви предели описују се рефлексивним, готово филозофским тоном, који испливава и на другим местима у збирци, као и у Михаиловићевом „Госту”: „Одувек је, на сувом земљишту, оглоданом до кости, у овој безмерној земљи, неколико људи путовало без починка; нису ништа имали али нису ни служили никоме, убоги и слободни господари једног необичног краљевства” (Ками 1959: 60–61).

У предговору за прво српско издање *Изгнанства и краљевства*, коментаришући тадашњу књижевну продукцију, Бранислав Миљковић истиче да многи писци „под притиском догађаја ’беже у кулу од слонове кости, или, напротив, у социјалну цркву’. Између једних и других Ками тражи неку ’средњу линију’ – да уметник у себи мири естетске захтеве и дужност солидарности са ближњима” (Миљковић 1959: 7). У Камијевом делу видно је, дакле, настојање да се успостави равнотежа између универзалног и општег, и историјски конкретног. На истом поетичком трагу настале су и приповетке у *Фреде, лаку ноћ* – мада је Михаиловић наглашавао значај поратне југословенске стварности за његову књигу, не би се могло рећи да историјски конкретни елементи имају превагу над универзалним. За прву књигу је добио Октобарску награду Града Београда; том приликом је дао и први интервју, у ком је истакао: „Ја знам само за ове дане, јер је за њих везано моје искуство. Они су моја једина шанса... И, мислим, да се цела наша литература једном мора вратити кући. Није зло што постоје различити стилови, зло је што је читалац изгубио поверење у литературу која – како год је ми схватили – мора да извршава одређени посао. Зашто да један део наше литературе, макар и на неважан начин, не говори о свом времену” (Михаиловић 1967б).

(Не)могући сусрет

„Али нећеш се од неких ствари спасти тиме што ћеш угасити
сијалицу и зажмурити”

(Драгослав Михаиловић, „Гост”)

Ками смешта радњу приповетке „Гост” у савремени контекст, у време алжирске борбе за независност. Текст прати француског учитеља Дарија, рођеног Алжирца, који живи повучено у школи на пустој висоравни. Данима траје „кијамет” и ученици не иду к њему. „Дари је грејао само једну собу која му је служила као стан, поред учионице” (Ками 1959: 107). Једног дана жандарм му доводи Арапина оптуженог за убиство и преноси наредбу да га одведе у оближњи град и преда француској власти. Дари не жели да буде судија том човеку, нити да заузме француску или алжирску страну. Михаиловићева приповетка, с друге стране, прати продавца књига коме једне ноћи долази миш, који га, као и Арапин, суочава са самим собом. У обе приповетке дискретно се сугерише да је протагониста бивши војник, а код Михаиловића и голооточанин. На тај начин, метафорички „Гост” најављује и касније присутну тему у делима српског аутора – тему целата, политичког судије, онога ко одлучује о судбини другог човека.

Самоћа и (само)изолација чине оквир и једне и друге приповетке „Гост”. У том окружењу, оба (анти)јунака посвећују се интелектуалној сфери и полажу наде у хуманистички потенцијал. То је нарочито изражено у Камијевом тексту, где Дари подучава околно становништво и учествује у његовом снабдевању храном. Стога, могући одговор на свет без Бога и смисла код Камија се налази у поистовећивању са радом као служењем другима. У другом фрагменту Михаиловићевог дела сазнајемо да је протагониста писац. Обезнађен услед ратног страдања, он сумња у смисао писања:

Долазим у положај да оставим перо и да дигнем руке од овог глупог посла.

Јер ако, на пример, кажем да ово пишем у једном градићу који је својим злом прославила војничка служба [у првом издању: војничка мука; Михаиловић 1959: 544; прим. М. М.], што је, мислим, сасвим природно, зато што се човеку ћуди судбине и не могу свиђати – а за овај град се добија утисак да је постао управо тако: као да га је нека виша сила пијано плънула у камен, даровавши му при том и нешто зеленила, где су људи још у давна времена подигли здање које су сензационално назвали „Хотел под платанима” – да седим испод платана неузмираван од толерантног келнера, који је и сам засео за један од незаузетих столова, и да до мене долећу крпице разговора двоје суседа, очигледно путника, онда све то што сам рекао, самим тим што сам и *записао*, на неки чудан начин постаје друкчије. У ствари, само је налик, једва чак налик на оно што стварно јесте. На жалост, није у мојој моћи да то контролишем. Нити мислим да је уопште могуће (Михаиловић 1967а: 15).

Пренатрпана соба у обе приповетке ствара осећај стешњености и безизлаза. „Јер у мом собичку је са две стране од кревета, десно и испод ногу, слободног простора било једва метар, а и то је било пренатрпано свим и свачим” (Михаиловић 1967а: 11). Слично томе, џакови пшенице које Дари треба да раздели „закрчили [су] малу собу” (Ками 1959: 108). Тескоба и ментални хаос (анти)јунака приказују се кроз различите аспекте дела. Атмосферу у приповеткама одликује наизменично смењивање светлости и мрака, тишине и буке, хладноће и топлоте, при чему су дескриптивни пасажии својеврстан предах од такве напетости: „фине мразне руже на мом једином прозору су прецвевале и у облику танког гајтана који виси низа зид губиле своје латице тек око подне, и ту се заиста могло једино спавати” (Михаиловић 1967а: 9). На првим страницама Камијеве приче читамо: „Свануло је мутно јутро и светлост се с муком пробијала кроз облаке. Могло би се рећи да дан почиње тек у два часа по подне” (Ками 1959: 108). Утиску стешњености и психолошког немира у Михаиловићевом „Госту” доприноси и згуснутост текста, посебно изражена у првим верзијама (Михаиловић 1959; Михаиловић 1967), које су мање раздвојене на параграфе.

За тумачење ових дела посебно је важно обратити пажњу на њихове наслове. Француска реч *hôte* и српска реч *гост* од велике су старине. Богатим наносом историје језика ове речи носе врло слојевита значења. Обе воде порекло од праиндоевропског корена **g^hostis*, који је значио *странац*, *туђинац*, *придошлица*. У словенским и германским језицима тај корен је попримио значење *гост*, док је у латинском преко израза *незвани гост* добио и значење *непријатеља*. Из латинског *hospes* у многим језицима се развило значење *домаћина*, које чува сећање на идеју узајамности која је у основи гостопримства. Савремена француска реч *hôte* из Камијевог наслова упућује и на домаћина и на госта, и тако чува двосмисленост која се изгубила у преводу. Подсећамо да је српска реч *срећа* етимолошки и историјски повезана са активним *сусретом* са другим – Михаиловићев лик нам већ на почетку казује колико је за њега „тај сусрет” „био узбудљив” (Михаиловић 1967а: 7). Етимолози истичу да поменути праиндоевропски корен у традиционалном тумачењу упућује на онога са ким се дели храна. Дари управо то и чини, када здушно припрема оброк за Арапина, а на расстанку му даје храну и новац. У новијим интерпретацијама, корен се доводи у везу са *руком*: са руковањем као ритуалом склапања пријатељства, али и са полагањем руке на непријатеља као чином заробљавања. Тако је тело миша, из визуре протагонисте, „робијашки огрнут[о]” „крутим крзном” (Михаиловић 1967а: 21). Овакво семантичко гранање, присутно и код староиндијског *átri-*, у значењу *странац*, *гост*, *непријатељ*, повезује се са обичајем који је посведоченим и код старих Словена: заробљене непријатеље држали су извесно време, али су им остављали могућност да се откупе и врате у своју земљу или да остану да живе са њима као пријатељи (ПЕРСЈ 2023: 227–228).

Видимо да се из истог пракорена изнедрио читав спектар значења – гост, пријатељ, непријатељ, талац, заробљеник, странац, придошлица, домаћин, али и Господ, господар (ПЕРСЈ 2023: 226–227). Таква етимолошка мрежа осветљава многострукост егзистенцијалне ситуације у Камијевој и Михаиловићевој приповеци. Сусрет са мишем код Михаиловића тако постаје сусрет са сопственом отуђеношћу и унутрашњом празнином, са познатим и непознатим, са блиским и далеким. Уједно, миш у приповеци симболизује и модерну уметност, која је „у основи ’ружна’ уметност која се одриче милозвучности, заносних облика и лепих боја импресионизма”, и која својим гротескним изразом означава „бојажљиво бекство од свега пријатног и допадљивог, свега што је чисто и декоративно и умиљато” (Хаузер 2015: 755–756).

Обе приповетке говоре о сусрету са Другим тако што доводе у питање ко је домаћин, а ко гост, ко пријатељ, а ко непријатељ, ко заробљеник,

странац итд. И онај ко је наизглед у надмоћној позицији домаћина такође проживљава страх и зебњу. „Гост” Драгослава Михаиловића је прича о два лица која се у једном тренутку „толико приближе” да приповедачки глас „за себе нема значења док не добије ’потврду’ у макар једном покрету (коментару) самог Госта” (Братић 1978: 152). „Био сам беспомоћан”, признаје Михаиловићев лик. „Далеко од моје руке, ситан и сакривен у кршу од ствари – шта сам му, таквоме, могао?” (Михаиловић 1967а: 12). „Јер ми смо били као два госта у истој хотелској соби: упознавање међу њима је готово неопходно” (Михаиловић 1967а: 10), читамо у првом издању збирке, док у другом стоји: „Јер он ме је подсетио на мене самог: а можеш ли према себи бити другачији него благонаклон?” (Михаиловић 1977: 10). То тренутно поистовећивање и идентификација са нечим или неким, иако пролазни, у Камијевој филозофији јављају се као облик отпора апсурду.

И Дари и Арапин у великој мери су духовни двојници: обојица су одсечени од свог народа и ниједан не би могао да опстане без усамљености коју му пружа пустиња са којом се поистовећује (Гроуб 1966: 357): „Овде су се оснивали градови, цветали, затим ишчезавали; људи су ту пролазили, волели се или зубима хватили за гушу, затим умирали. У овој пустињи, нико, ни он ни његов гост нису били ништа. А, међутим, изван ове пустиње, ни један ни други, Дари је то знао, не би могли стварно живети” (Ками 1959: 115). У једном тренутку Дари помишља да би се могао спријатељити с Арапином, али брзо одбацује ту мисао: „У овој соби којој је већ годину дана спавао сам, присуство овог човека му је сметало. Али оно му је сметало и зато што му је наметало неку врсту братства које је одбијао да прихвати у садашњим околностима, а које је добро познавао: људи који живе у истој соби, војници или затвореници, чудно се везују, као да су се, одбацивши са својим оделом и своје љуштуре, сједињавали свако вече, и поред свих разлика међу собом, у старо братство снова и умора. Али Дари се трже, није волео те глупости, требало је спавати” (Ками 1959: 118). У приповеци која је сва од наговештаја и сугестије нарочито је упечатљив тренутак кад Дари клекне пред Арапина. „А овај, не рекавши ни речи, посматрао га је својим грозничавим очима шта чини” (Ками 1959: 110).

У *Миту о Сизифу* Ками пише о странцу „који нам у неким тренуцима долази у сусрет у огледалу, блиски брат, па ипак узнемиравајући, кога препознајемо на сопственим фотографијама – и то је апсурд” (Ками 2008: 109). Поглед у огледало, сусрет са самим собом или са себи блиским бићем, такође могу побудити свест о апсурду. Та свест прожима и актере приповедака, у којима се биће спрам себе лајтмотивски посматра. Тако, у

једној сцени код Камија: „Из великог кофера који је стајао у углу и служио као полица за акта извади два покривача и намести их на пољски кревет. Затим стаде, осети неку леност, седе на своју постелу. Није имао више шта да ради, ни шта да спрема. Требало је гледати тог човека. Гледао га је, дакле, и покушавао да замисли то лице када га ухвати бес. И није успевао” (Ками 1959: 116). Сличан унутрашњи сусрет бележи и Михаиловић: „Стварно, одједном ме је прожео неки необјашњиви сумор и мој сан је одлетео до ђавола. Сваки у својој бусији, ми смо се гледали, при чему сам ја, чини ми се, био кудикамо зловољнији” (Михаиловић 1967а: 12).

Дари, тако, не води претерано рачуна да револвер буде стално уз њега: „доживео је он много што шта, и ако треба пребиће свог противника. Из своје постеле могао га је посматрати, како лежи на леђима, стално непомичан, затворених очију под јаком светлошћу” (Ками 1959: 117). Ситуација подсећа на ону код Михаиловића: иако 'домаћин' напушта собу, 'гост' не користи прилику да побегне: „Кад је устао, из учионице се није ништа чуло. Он се зачуди тој искреној радости коју је осетио при самој помисли да је Арапин можда побегао, да ће остати сам и да нема шта да одлучује” (Ками 1959: 115). У завршници прве верзије српске приповетке, непосредно пре него што протагониста усмрти животињу, читамо: „Усправио сам се на лакат и пружио руку. Она је према њему била огромна и изгледала је као канца. Ухватио сам га за реп и подигао. Он се трзао, али не баш много” (Михаиловић 1959: 549). Равнодушност госта пред сопственом судбином и оклевање протагонисте у кључном тренутку још су изразитији у каснијој верзији текста, што показује колико је Михаиловићу било стало до тог мотива: „Усправио сам се на лакат и лагано – што је могло да буде и опрез и пружање шансе – кренуо руком ка њему; при том ми је кроз главу промакло да је она према њему огромна и да личи на канцу. Он се није ни помакао; као да га се то и не тиче. Ухватио сам га за реп и подигао. У мојој руци се трзао, али не баш много” (Михаиловић 1967а: 21).

Према Камијевој филозофији апсурда, једина извесност и ослонац за човека јесте материјалност и чулност овога света – доживљај непосредне стварности: „Ја не знам да ли овај свет има неки смисао који га превазилази. Али знам да не познајем тај смисао и да ми је за сада немогуће да га спознам. Шта може да ми значи смисао ван мог живота? Ја могу да разумем само у људским појмовима. Оно што дотичем, оно што ми се опире, ето шта ја схватам. А ове две извесности, моја жеђ за апсолутним и за јединством и несводивост овог света на један рационалан и разуман принцип, знам још и то да не могу да их ускладим. Какву другу истину

бих могао да признам а да не лажем, и да не умешам наду коју не посе-
дујем и која не значи ништа у границама мога живота?” (Ками 2008: 135).

Комуникација између ’домаћина’ и ’госта’ у обе приповетке показује се као крајње ограничена. У Михаиловићевој, она је готово унапред онемогућена природном другошћу мајушног госта; код Камија пак, иако видимо да Дари говори арапски, он и осуђеник не размењују пуно речи. Сусрет двају бића углавном се своди на посматрање, као и на слушање звукова које други производи: лупкање корака, шум, шуштање, шкрипа, лупа предмета, дисање итд. „Гост је био мали и, због мраза и многочега другог, у том првом тренутку оценио сам га не само за храброг, него га примио и благонаклоно. Одмах га нисам угледао, али сам, вероватно по оном само његовом мирису и звуку који је оставио иза себе, као неким зраком ошинуто сазнао да је ту” (Михаиловић 1959: 539). У Михаиловићевом делу ономатопејски изрази попут *фр-фр-фррр*, *бзн-бзн-бзн* и *луп-луп-луп* описују кретање незваног госта. Иако уносе дозу хумора, остављају утисак отужног, јер читава ситуација представља сурогат за комуникацију и блискост.² На тај начин обе приповетке проговарају о шуму у комуникацији модерног субјекта – како са другима, тако и са самим собом.

И Дари и Михаиловићев јунак колебају се шта да учине са својим гостом. Притом не треба заборавити да су оба догађаја исприповедана из угла једног лика: код Камија је то Дари, а код Михаиловића продавац књига и писац. Начин на који они преносе догађај може се тумачити као покушај да оправдају и разјасне сопствени поступак који води трагичном исходу. Након братства у војсци и ужаса рата, Дари је одабрао самоизолацију; његов егзил и преданост подучавању деце представљају тихи протест против насиља (Гроуб 1966: 358, 359). Управо зато „[љ]утио га је тај глупи злочин овог човека, али да га преда сматрао је нечасним; и сама помисао на то дубоко га је понижавала. У исти мах је проклињао и своје што су му послали тог Арапина и тог Арапина који се усудио да убије, а није умео да побегне” (Ками 1959: 119). С друге стране, Михаиловићев јунак, размишљајући како да оконча сусрет са гостом ког, као и Дари, не жели да повреди, одбацује могућност да једноставно отвори врата. Тај чин би пустио у собу неподношљиву хладноћу – која је у Михаиловићевој и Камијевој приповеци хаос, непредвидивост живота: „На отварање врата да би изашао, и на чекање на то, нисам ни помишљао: унутра је било хладно, али моја врата су водила право на задњи улаз у кућу, а одмах у

² О „хипертрофији чулних утисака” у *Изгнанству и краљевству* види и: Ахметагић 2017: 124–127.

продужетку и на степениште за подрум, тамо је било још хладније” (Михаиловић 1967а: 18).

Стари жандарм Балдучи, који је Дарију довео осуђеника, такође осећа нелагоду пред својим задатком. Да он спремно пребацује одговорност на Дарија, сугерише и тон реченице: „Одрешио је конопац који га је везивао за Арапина” (Ками 1959: 110). Ипак, своју послушност систему Балдучи правда позивањем на колективну дужност – скривајући лични избор иза заједничког „ми”: „Ни ја то не волим. И поред тога што сам годинама у служби, везати човека конопцем, на то се човек никада не навикне, да, стид ме је. Али не можемо их пустити да раде шта хоће” (Михаиловић 1967а: 113). Након краће расправе, Дари ипак потписује да је примио Арапина: „Дари отвори своју фиоку, извади малу четвртасту боцу са љубичастим мастилом, црвено дрвено држаље с ђачким пером, којим је ђацима исписивао слова за лепо писање, и потписа” (Ками 1959: 113–114).

Неодлучност Камијевог и Михаиловићевог (анти)јунака може се читати у светлу Камијевог *Побуњеног човека* (1951), филозофског есеја који је често био предмет различитих идеолошких тумачења и присвајања. Јасно је да побуна код Камија има метафизичку и историјску димензију: она подразумева вредносни суд појединца, постављање границе као израз тежње ка реду и поретку. „Свака побуна представља носталгију за невиношћу и позив у бивствовање” (Ками 2008: 292). Гест побуне уједно се „ослања на категорично одбијање да се зађе у туђу област, што се сматра недопустивим, баш као што се ослања на неодређено уверење о пуном праву, тачније утиску побуњенога да је он ’у праву да...’” (Ками 2008: 215). Међутим, као што примећује Јасмина Ахметагић, Камијеви (анти)јунаци, налазећи се „између одговорности према себи и одговорности према другом”, избором који чине би требало „да потврде своју најдубљу људскост, којом управља мера, али у томе не успевају” (Ахметагић 2017: 114).

Камијево одређење апсурда развијало се у доба успона тоталитарних режима и дубоке кризе дотадашњег система вредности. Иако тежи да понуди увид у природно и универзално стање људске свести, његова филозофија и поетика апсурда често носе печат историјске условљености, одражавајући отуђење и бесмисао епохе којој је сам Ками припадао (Сутлић 1963: 135). Та везаност за историјски контекст нарочито је видљива у приповеци „Гост”, где се укрштају трагедија Другог светског рата и поратни француско-алжирски сукоб. С друге стране, друштвено-политички слој Михаиловићевог текста остварује се нешто дискретније и читаоцу се јасније открива тек у поређењу различитих верзија приповетке. Наредне речи из прве верзије дају ширу слику живота протагонисте, нарочито

његове отуђености. Уместо неодређеног кофера, овде се помиње војнички кофер, као „симбол све среће коју је” јунак „доживео”:

Делимично, ја се те ситнице сећам и овде је саопштавам и због мога друга Мишка, толико неурачунљивог да ме је препоручио, и његове мајке, интелигента и псовача од пасије, која ми је, у ретким приликама кад нас је скупљала пуна кућа – онолико колико нас је било – псујући ме подједнако као и све остале, приређивала дивне тренутке у којима нисам био туђ. Она ме је, дакле, позвала и ја сам једне вечери уз стрму и разривену улицу донео, и у тај собичак, у коме се догодило ово о чему причам, убацио једино што сам за ово колико живим стекао – нарамак књига и војнички кофер, и тамо и остао (Михаиловић 1959: 538).

Приповетка „Гост” заузима посебно место у Михаиловићевом опусу и због мотива голооточких сандала. Сам писац је објаснио да је у време објављивања збирке спомињање озлоглашеног острва било опасно, па је тај детаљ у раним издањима замењен папучама „начињен[им] од старих сандала” (Михаиловић 1967а: 10). О томе је у једној телевизијској емисији изјавио: „То је било толико опасно да је било као да си, да су ти гурнули руку у врело олово, тако је било опасно, и у првом издању *Фреде, лаку ноћ* нисам ставио то о папучама са Голог отока [...] Папуче које сам добио кад сам био пуштен 31. маја 1952. године, јер су моје ципеле биле тамо пропале” (према: Ходел 2020: 150–151). Мотив голооточких сандала јавља се у четвртој верзији приповетке, која је уједно и најчешће публикована; будући да је ту верзију аутор уврстио у „Лагунина” сабрана дела, може се сматрати канонском: „Скочио сам из постеље, натукао на ноге папуче начињене од старих, голооточких сандала од аутомобилских гума и, одмах почевши и да дрхтим, започео жустру истрагу” (Михаиловић 1984: 9). Изостављањем овог мотива, у претходним верзијама се контекст послератне Југославије само наслућује. Ипак, занимљиво је да је у свим издањима доживљај миша вишеструко прожет милитантним визијама, па тако између осталог читамо: „И, као разбијена војска што на сваком кораку среће непријатеља и у тупој излуделости бежи на ону страну куда нога сама крочи, он је готово ударио у његову одбојну белину и само се још једва чујним писком огласио, пре него што ми је испред очију нестао негде испод кревета” (Михаиловић 1959: 547).

Пародијски отклон од Камија

Видели смо да Михаиловић у „Госту” варира теме, мотиве и атмосферу Камијеве приповетке. Ипак, поред тога што стваралачки подражава истакнутог француског аутора, српски писац на различите начине уводи пародијски однос према њему. Један од таквих, пародијских аспеката

везан је за мотив буђења. У *Миту о Сизифу* Ками указује да рутина свакодневице неминовно подстиче човека да размишља о смислу живота, а као метафору за суочавање с тим кључним питањем овај писац често користи мотив буђења. „Дешава се да се декор сруши. Устајање, трамвај, четири сата у канцеларији или у фабрици, оброк, трамвај, четири сата рада, оброк, сан, и понедељак уторак среда четвртак петак и субота у истом ритму, овај пут се најчешће лако следи. Али једног дана, појављује се 'зашто' и све започиње умором у знаку чуђења. 'Започиње', то је значајно. Умор се налази на крају поступака махиналног несвесног живота, али управо с њим и започиње кретање свести. Он свест буди и подстиче њен даљњи рад. Наставак – то је несвесно враћање у ланац живота, или коначно буђење” (Ками 2008: 107–108). У том светлу значајно је помињање јутра код Михаиловића, праћено коментаром који делује као пародијски отклон од апсурда: „Само то буђење било је ужасно (опет једна смешна реч)” (Михаиловић 1967а: 16).

У причи о сусрету са мишем хумор се јавља у склопу приповедачке самосвести. У соби препуној књига „и усред тога колорита миш, који је помолио само главу овенчану репом и при том ноншалантно мрда брковима – треба све то замислити [...] Уосталом, не знам, овако речено, то можда може да изгледа и смешно. Али у ствари нити јесте смешно нити је мени у том часу могло тако да изгледа” (Михаиловић 1967а: 11–12). У Камијевој приповеци, начин на који Дари доживљава Балдучија обојен је хумором, чак подругљивошћу. Такви сегменти имплицирају Даријев став о етичној супериорности у односу на жандарма. На једном таквом месту које је коментар на Балдучијеве бркове, читамо да „Балдучи извуче своје бркове из теја” (Ками 1959: 110). С друге стране, опис тренутка када миш скаче за леђа протагонисти има и карикатуралан призвук: „Кожа ми се, чини ми се, била посувратила као у старе рукавице. И, нехотице, као да тамо имам некакву рану, леђа сам у постељи, канда мало одизао” (Михаиловић 1967а: 17). Предочена самоиронија у Михаиловићевој приповеци обележје је позног модернизма на прагу постмодерне: док наглашава бесмисао као суштинску одлику живота, она у исти мах исмева и себе, отварајући простор за постмодерни израз.

У *Миту о Сизифу* Ками пише да је уметничко стварање средство да се апсурд проживи и осети, али не и да се рационално савлада: „За апсурдног човека, не ради се више о томе да се нешто објасни и разреши, већ да се осети и опише. Све почиње оштроумном равнодушношћу. Описати, то је последња тежња апсурдне мисли” (Ками 2008: 168). „Било би погрешно”, сматра Ками, ако бисмо у уметничком делу „видели симбол

и ако бисмо поверовали да уметничко дело може да буде посматрано као прибежиште апсурда. Оно само је апсурдна појава и реч је само о његовом опису. Оно не нуди излаз из духовне муке” (Ками 2008: 168). Овај став може послужити као кључ за разумевање Михаиловићевог „Госта”, на чијем почетку се као темељно отвара питање смисла самог догађаја, али и смисла приповедања о њему (уп. Тимченко 1978: 144): „Те ноћи, дакле, посетио ме је један мали, неважни гост, и ја хтедох да кажем да је то за мене касније постало јако важно. Али има ли уопште смисла о томе говорити? И могу ли, заправо, и сам да будем сигуран да знам шта је за мене било важно, а шта то није било? Зато ћу вам само испричати како ми се догодила” (Михаиловић 1967а: 8).

Тај догађај, „сам за себе безначајан, временом, *прерађен* у ствари и времену, он је са мном постајао све приснији и приснији и, полако, тако рећи невољно добијајући облик некаквог симбола и мало-помало ме изнутра разарајући, начинио у мени праву-правцату пометњу” (Михаиловић 1967а: 7). Графичко наглашавање *прерађеног* догађаја има метафикцијски потенцијал и упућује на догађај који је измењен, прерађен – у односу на прву верзију приповетке, где наведени сегмент није постојао. Сходно томе, у пишчевим напоменама у издању збирке из 1977. стоји да би се „за причу ‘Гост’ могло рећи да је прерађена” (Михаиловић 1977: 187). Тако се у сегментима у којима коментарише своју причу, приповедач односно (анти) јунак открива као скрипторско *ја* Михаиловићеве приповетке: „Обратите пажњу: намерно нисам рекао *сив*, *длакав* него *обичан*, *који се у животу виђа сто пута*, пре свега ради вас, да не бисте помислили на нешто громадно, невероватно, него да будете сасвим сигурни да је заиста у питању један стварни, живи миш; а осим тога, и ради себе. Јер – користећи начин који су други усавршили, у једном, чини ми се, потребном истрчавању – овде ћу рећи да после те ноћи, после јурњаве те ноћи, заправо – којој ћете, надам се, и ви присуствовати – заиста нисам био сигуран да ми се све то стварно десило” (Михаиловић 1967а: 9).

Све до сада наведено упућује на модерни и протопостмодерни карактер Михаиловићеве приповетке. У „Госту” се већ могу препознати клице метафикције, која ће касније постати једно од кључних обележја постмодерне књижевности. Ипак, тиме се не исцрпљује њен антиципаторски значај. Скрипторско *ја* наглашава да ће се приповест о сусрету с необичним гостом у потпуности остварити тек у дијалогу са свешћу читалаца. Тај став кореспондира са Јаусовом теоријом рецепције, према којој у „троуглу аутор – дело – публика последња не представља само пасивни део, ланац пуких реакција, већ и енергију која твори историју”

(Јаус 1978: 57). У познатом предавању „Историја књижевности као изазов науци о књижевности” (1967) немачки теоретичар објашњава да значење текста настаје кроз интеракцију са публиком, односно да његов историјски и комуникативни карактер подразумева стални дијалог између дела и читалаца. Слично томе, код Михаиловића читамо: „ма колико се опет трудио да мог миша прикажем за нешто што је још увек обично и што се у животу виђа сто пута, ја морам да знам да је он одавно постао друкчији, да ми се одавно изотео из руку и да живи неким својим, посебним животом. Онакав какав је те ноћи постојао, он више не постоји; делимично постоји онакав каквог га записујем; а понајвише ће вероватно постојати онакав каквим ћете га ви, кад ово будете читали, видети. Признајем да је то прилична збрка, у којој је тешко снаћи се и која доста обесхрабрује” (Михаиловић 1967а: 15).³

Михаиловићева приповетка о госту који је скриптору „симпатичан” и ког назива „мој пријатељ”, у знаку је релативизације.⁴ О томе на микроплану дела сведочи учесталост израза које скриптор користи у опису догађаја – попут „мислим”, „чини ми се”, „кудикамо”, „заиста”, „канда”, „стварно” и слично. Скрипторско *ја* разматра и могућност да је све само сан, а онда и ту изјаву релативизује. Кључни моменат његове приче о госту означава се кроз преокрет – негирање претходно реченог: „То што сте досад видели – желео бих да је тако – стварно, битно, само је – можда чак искривљена, нетачна – интродукција једној представи која тек почиње” (Михаиловић 1967а: 16). Цела ситуација се на махове упоређује са представом, а протагониста са глумцем који „одигравши своју улогу до краја” (Михаиловић 1967а: 16), жели коначно да се наспава и одмори. Тако је у Михаиловићевом „Госту” вишеструко истакнута артифицијелност ситуације, провучена кроз филтер аутоироније. Познато је, такође, да Ками у *Миту о Сизифу* као репрезентативну фигуру апсурда посматра глумца. Ками је и сам био глумац, а у овој професији види једну врсту победе над апсурдом: за разлику од других уметника који теже трајном делу, глумац је свестан да његова уметност нестаје с њим. „Прелазећи на тај начин векове и духове, представљајући човека такав какав јесте и

³ У првој верзији приповетке, у којој је коментарски дискурс нешто мање изражен, на овоме месту стоји: „ма колико се ја сада трудио да га прикажем за нешто обично и што се у животу виђа сто пута, ја знам да је постао некако друкчији, да ми се отео из руку и живи неким својим посебним животом. Он, онакав какав је те ноћи стварно био, више не постоји; постоји само онакав каквог ја сад видим и каквог записујем, а тај се од оног стварног огромно разликује” (Михаиловић 1959: 544).

⁴ Уп. са увидима Александра Јеркова – „Гост” осведочава да основни обликовни принцип у *Фреде, лаку ноћ* „стоји у знаку реторичке фигуре негације” (Јерков 1984: 6–8).

какав би могао да буде, глумац се придружује другом апсурдном бићу – путнику. Као и овај, он нешто исцрпи и наставља даље без заустављања” (Ками 2008: 156).

Сутрадан, на растанку Дари и Арапин стоје на раскрсници. Учитељ тада уплашеном осуђенику објашњава куда води један, куда други пут. „Дари га ухвати за руку и грубо га окрену према југу” (Ками 1959: 121), ка путу ка номадској заједници која би заштитила Арапина. Недуго затим, међутим, угледаће га „како иде полако путем за затвор” (Ками 1959: 122). По повратку у школу, Дарија на табли затиче злослутни натпис: „’Ти си изручио нашег брата. За то ћеш платити’” (Ками 1959: 122). Колико год да се упињао да остане неутралан, да се не увуче у круг насиља, Дари у томе не успева. „У тој пространој земљи, коју је толико волео, био је сам” (Ками 1959: 122), речи су којима се приповетка завршава.

Сусрет Михаиловићевог лика са мишем кулминира када му буде угрожена физичка безбедност, када га обузме страх да му се миш „не увуче у лобању” (Михаиловић 1967а: 20). Он кретање госта доживљава као потпуно хаотично, уверен да се сусрет неће окончати све док сам нешто не предузме: „То је била нека тотална равнодушност, нека досада у сваком гесту; полупијано тумарање, без снаге да се ишта учини и ишта промени: помицао се попут лоптице ударене ногом, немоћне да се заустави и да промени правац све док то нека спољашња сила не учини” (Михаиловић 1967а: 18). На тај начин се мотивише његов поступак – ударање миша о довратак, који се завршава смрћу. А пре него што то учини, приповедач нам говори да „све је то било нешто што није имало никаквог смисла и никаквог изгледа” (Михаиловић 1967а: 20).

У трагању за неутралним решењем, ликови у овим приповеткама остају заправо везани за познато и предвидиво искуство, макар то значило учешће у насиљу или одлазак у затвор или смрт. На тај начин они својим искуством потврђују тежину суочавања са апсурдом и неизвесношћу. Све то, међутим, не значи да треба одустати од аутентичне егзистенције, поручује Ками у познатом завршетку *Мита о Сизифу*: „Остављам Сизифа у подножју планине! Своје бреме увек изнова проналазимо. Али Сизиф нас учи и вишој верности, која пориче богове и подиже камење. И он сматра да је све добро. Од сада, овај свет без господара не изгледа му ни неплодан ни безвредан. Свако зрно оног камена, сваки кристални одсејај ове планине у ноћи, сам за себе обликује један свет. Сама борба да стигне

до врха довољна је да испуни људско срце. Сизифа треба да замислимо као срећног” (Ками 2008: 188).

Извори

Ками 1959: Албер Ками, *Изгнанство и краљевство*, превод с француског Љубица Јокић, редакција Бранислав Миљковић, Београд: Српска књижевна задруга.

Михаиловић 1959: Драгослав Михаиловић, „Гост”, *Летопис Матице српске*, год. 135, књ. 383, св. 6, јун, стр. 537–549.

Михаиловић 1967а: Драгослав Михаиловић, *Фреде, лаку ноћ*, Нови Сад: Матица српска.

Михаиловић 1990: Драгослав Михаиловић, *Фреде, лаку ноћ*, Београд: Политика.

Михаиловић 1997: Драгослав Михаиловић, *Фреде, лаку ноћ*, Београд: Просвета.

Михаиловић 1977: Драгослав Михаиловић, *Фреде, лаку ноћ: приповетке*, Београд: Глас.

Михаиловић 2017: Драгослав Михаиловић, *Фреде, лаку ноћ*, Београд: Лагуна.

Михаиловић 2001: Dragoslav Mihailović, *Frede, laku noć*, Beograd: Plato.

Михаиловић 1984: Dragoslav Mihailović, *Frede, laku noć: pripovetke*, Beograd: BIGZ, Srpska književna zadruga, Prosveta.

ЛИТЕРАТУРА

Ахметагић 2017: Јасмина Ахметагић, *Књига о Камују: поетике мере*, Београд: Дерета.

Бандић 1973: Милош И. Бандић, „Реторика и проза: језик као постојбина света”, у: *Савремена проза*, прир. Милош И. Бандић, друго издање, Београд: Нолит, стр. 789–800.

Братић 1978: Radoslav Bratić, „Vremenska distanca kao razdor tematskog jedinstva”, *Savremenik*, god. XXIV, knj. XLVII, sv. 2, februar, str. 150–157.

Гроуб 1966: Edwin P. Grobe, “The Psychological Structure of Camus’s *L’Hôte*”, *The French Review*, Vol. 40, No 3, December, pp. 357–367, <https://www.jstor.org/stable/384469>, последњи приступ 1. 9. 2025.

Јаус 1978: Hans Robert Jaus, „Istorija književnosti kao izazov nauci o književnosti”, у: *Estetika recepcije: Izbor studija*, превод с немачког Drinka Gojković, Beograd: Nolit, str. 37–88.

Јерков 1984: Aleksandar Jerkov, „Gospodar priča (ogled o mladoj srpskoj prozi)”, *Republika*, god XL, sv. 9, str. 3–41.

Ками 2008: Alber Kami, *Eseji*, preveli s francuskog Gorica Todosijeвић, Vesna Injac, Dana Milošević, Nikola Bertolino, Neda Valčić-Lazović, Tatjana Šotra, Ana Moralić, Beograd: Paideia.

Кецојевић 2022: Милица Кецојевић, *Поетика приповедања Драгослава Михаиловића*, Београд: Албатрос плус.

Марковић 1967: Миливоје Марковић, „Отворени хоризонти (Драгослав Михаиловић: *Фреде, лаку ноћ*, 'Матица српска', Нови Сад, 1967)”, *Градина: часопис за књижевност, уметност, и друштвена питања*, год. II, децембар, бр. 12, стр. 45–47.

Миљковић 1959: Бранислав Миљковић, „Албер Ками”, предговор у: Албер Ками, *Изгнанство и краљевство*, Београд: Српска књижевна задруга, стр. 5–44.

Михаиловић 2007: Драгослав Михаиловић, „Увек осећате зебњу”, у: *Мајсторско писмо*, Београд: Д. Михаиловић, стр. 26–40.

Михаиловић 1967б: Драгослав Михаиловић, „У посети Драгославу Михаиловићу: Знак само за ово време”, разговор водио Феликс Пашић, *Борба*, год. XXXII, бр. 286, 17. октобар, стр. 7.

ПЕРСЈ 2023: *Приручни етимолошки речник српског језика, Том А–Ј*, ур. академик Александар Лома, Београд: Институт за српски језик САНУ.

Сутлић 1963: Vanja Sutlić, „Intelektualac i korijeni apsurda (Uz Camusov 'Mit o Sizifu')”, pogovor u: Alber Kami, *Mit o Sizifu*, Sarajevo: „Veselin Masleša”, str. 133–151.

Тимченко 1978: Nikolaj Timčenko, „Marginalije o majstoru pripovedaču”, *Savremenik*, god. XXIV, knj. XLVII, sv. 2, februar, str. 142–149.

Фројд 2003: Sigmund Frojd, *Čovek pacov: Primedbe o jednom slučaju prisilne neuroze (1909)*, prevod se nemačkog dr Stevan Jovanović, Beograd: Čigoja štampa.

Хаузер 2015: Arnold Hauzer, *Socijalna istorija umetnosti i književnosti*, prevod s engleskog dr Veselin Kostić i dr Ksenija Anastasijević, Novi Sad – Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Ходел 2020: Robert Hodel, *Reči od mramora: Dragoslav Mihailović – život i delo*, prevod s nemačkog Mina Đurić, Beograd: Laguna.

Magda G. Milikić

THE SHORT STORY "THE GUEST" BY DRAGOSLAV MIHAILOVIĆ
AND ALBERT CAMUS

Summary

This paper examined the short story "Gost" ("The Guest") from the first book by Dragoslav Mihailović, *Frede, laku noć* (1967). The story was written as a variation on the short story of the same title by Albert Camus from the collection *Exile and the Kingdom* (1957). Mihailović's "Gost" appeared in several versions, the first of which was published in 1959 in the *Letopis Matice srpske*; in our interpretation, we also have traced the differences between them. By comparing it with Camus's original, we demonstrated that Dragoslav Mihailović's early prose is deeply interwoven with modernist currents – particularly with contemporary European literature and culture – while also anticipating certain aspects of postmodernism.

Keywords: Dragoslav Mihailović (1930–2023), *Frede, laku noć*, "Gost", "The Guest", Albert Camus (1913–1960), *Exile and the Kingdom*, existentialism, Black Wave Prose.

Аница М. Радосављевић*
Универзитет у Приштини са привременим седиштем
у Косовској Митровици
Филозофски факултет
ORCID-ID 0000-0002-8185-3253

Оригинални научни рад
Примљен: 15. 09. 2025.
Прихваћен: 30. 10. 2025.

ЖЕНСКИ ЛИКОВИ У РОМАНУ *ВРЕМЕ СМРТИ* ДОБРИЦЕ ЋОСИЋА**

Јунакиње романа *Време смрти* смештене у просторни и временски оквир Првог светског рата и хронотоп Србије с почетка двадесетог века и представљају огледало националних и породичних односа. Основна тема дела, Први светски рат, доводи до снажних психолошких промена у животима жена, видљиво у њиховим интимним исповестима, методом унутрашњег говора писац је показао положај и улогу жене у породици и ширем социјалном окружењу. Нагласак је стављен на интимни свет јунакиња, који у наративном смислу говори о позицији појединца у друштву, док се принцип женског, на који је указао Добрица Ћосић у овом роману односи пре свега на женину биолошку улогу, мајке, њене брижности и посвећености породици, као и на женину љубав према вољеном бићу.

Кључне речи: женски ликови, анализа, Добрица Ћосић, *Време смрти*, рат, Катић, психоанализа, карактеризација, главни, споредни ликови.

* anica.radosavljevic@pr.ac.rs

** Овај рад део је докторске дисертације под називом Женски ликови у романима Добрице Ћосића. Докторска дисертација одбрањена је 10.4.2025. године на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Анализа ликова биће обимом прилагођена и коригована због ограниченог простора рада и правила зборника Годишњак. Ово истраживање подржало је Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије (Уговор бр. 451-03-136/2025-03/200184)

Тетралогиа о Првом светском рату *Време смрти* представља један од највреднијих књижевних остварења Добрице Ћосића. Ћосићева ратна тематика сместила је женске ликове у само средиште ратних дешавања, те су пред њих постављени различити проблеми које рат са собом доноси. Овај Ћосићев роман даје нам одговоре на питања како у Првом светском рату функционише мушки и како женски принцип, као и то какав је у овом епском периоду био однос према жени.¹ Ако овај Ћосићев роман посматрамо кроз призму психоаналитичких размишљања, којима се користи књижевност да би говорила о себи самој, онда нам је јасно да се Ћосић користио вешто психоанализом, како би нам детаљније дао увид у срж женске душе.² Писац је психолошким понирањем ушао у интимни свет својих јунакиња, ослушнуо девојачке заносе, мајчинске бриге и немире, женске љубавне фантазије и необуздане људске нагоне, стварајући моделе или типове личности и дајући им унутрашња психолошка стања, ментална својства и моралне карактеристике.

Наиме, у галерији доминатних мушких ликова, које је Ћосић у овом роману створио, женски ликови углавном су у сенци мушких протагониста. Висока еротизованост али и чулност, као начин експресије и необична снага, којом се у неким моментима јунакиње одликују, сугеришу постојање многих елемената вредних за анализу. Ако изоставимо њихово хумано ангажовање, жене су биле моћна сила опстанка српског народа, јер је кућа у ратним годинама опстајала захваљујући жени. Оно што је видљиво у периоду револуције, а потврђено овим романом, јесте чињеница да су жене храбре и велике патриоте, које показују огромну енергију и снагу у жртвовању себе и других. Управо је на жртвенику светскога рата, према мишљењу Јаше Томића, највећа жртва била жена (Томић 2006: 59). Преко јунакиња Ћосић представља женску природу, илузије и надања, које су често у сукобу са реалношћу рата. Ћосић се користи низом модерних поступака, посматра своје јунакиње кроз многобројне тачке гледишта, где свакој посвећује посебну пажњу, како би осветлио и дочарао њихов интимни, унутрашњи свет, односно, приказао психолошке карактеристике

¹ Хераклит у својим *Фрагментима* о рату пише следеће: „Rat je otac svih i kralj svih, i on jedne izbaci na videlo kao bogove, a druge kao ljude: jedne učini robovima, a druge slobodnima” (Heraklit 2002: 47). Дакле, ако је према Хераклиту рат отац свих ствари означен именицом отац, која означава мушки принцип, занимљиво је посматрати како се Ћосићеве јунакиње овог романа, односно, женски принцип налази у односу према мушком, у доминантно мушком свету.

² Психоаналитички приступ представља један од могућих метода у анализи неког књижевног дела, који се може примењивати и приликом карактеризације књижевних ликова. Он пружа ширу и дубљу могућност у тумачењу, јер нам омогућава да сагледамо пишчева пажљива нијансирања у изградњи карактера и особина његових јунака.

жена, проблеме женске савести, интимне тајне, скривене страсти и дубине људског карактера. Све Ћосићеве јунакиње *Времена смрти* и драмске ситуације њихових живота, нису ништа друго него трагична визија онога што се у историји збивања заиста одиграло.³

Олга Катић

Лик Олге Катић један је од најотменијих женских ликова српске књижевности, захваљујући којој је Добрица Ћосић успео да напише најимпресивније странице о жени и њеној вредности. Ова јунакиња једна је од главних моралних и духовних вертикала романа *Време смрти*. У овом женском лику огледа се пишчев романсијерски поступак: Олга је прототип српске жене и мајке у периоду рата и судбоносних историјских догађаја. Њена телесност и духовност подређене су породичном животу, у љубави према породици, мужу и деци, Олга проналази потпуни смисао свог постојања.⁴ Њен лик кроз призму психоаналитичких тумачења у корену постојања налази мајчинство, као најважнију биолошку функцију жене. Писац је замислио Олгин лик превасходно са становишта женског начела, који ствара и негује, насупротив којег стоји рат, вођен увек начелом разарања и страдања. Њен животни принцип мајке стоји насупротив животног принципа Вукашина Катића, вођеног идеолошким идејама, суровим и непромењеним начелима. Олгино људско достојанство у многим животним приликама производ је васпитања и генетике, која читаоце осваја ширином свог раскошног духа али и снагом свог непоколебљивог људског карактера.

Ова Ћосићева јунакиња представља пример идеалне супруге, према којој је човек емотивни мозаик, који састављењем са другим човеком добија своју целину, односно тек потпуним предавањем другом бићу, човек постаје целовит. Љубав и предавање другом човеку мора бити изнад свих моралних и етичких начела, љубав не сме да призна ништа изнад себе.

³ Наша анализа ликова у овом раду биће усмерена само на имагинарне ликове, док ће историјски познати ликови жена, попут Надежде Петровић, Лујзе Мишић и других, бити предмет наше анализе у неком будућем раду.

⁴ Морамо имати на уму да се лик жене у европским али и светским књижевностима најчешће сагледава у лику жене-мајке. У психоаналитичкој теорији, мајку посматрамо кроз архетип мајке који се везује матерински нагон за рађањем, стварањем и свим оним што се односи на плодност и раст. У контексту архетипа мајке проматраћемо Олгин лик, као дубоко интуитивно биће, нарочито у односу према деци, јер је архетип мајке везан за „сваки користан инстинкт или импулс: све што је доброћудно, што негује, чува и подржава, оно што поспешује раст и плодност” (Јунг 2003: 95).

Олга је носилац морала, етике, пожртвовања и оне праве људске вредности, које заједно воде човека ка моралној *узвишености*.⁵

У роману *Корени* Аћим изговара речи „Тошићева ћерка”, не ословљавајући је именом, унапред је одређује као непријатеља куће и као непожељну. Примећујемо, писац је у овој јунакињи уткао питање породичне генеалогije, односно, Аћим је посматра кроз визуру оца, који живи у њој и унапред на основу знања и искуства о оцу, суди и доноси одлуке о Олги. Целовит животопис једног лика природно у себи укључује и питање породичне генеалогije, јер по том архетипском обрасцу „не постоји потпуно аутономна судбина личности: преци и потомци живе у свакој личности” (Радуловић 2007: 44). С тим у вези, преко архетипског патријархалног модела, отац-ћерка, формира своја сазнања о Олги Катић. Пркосећи оцу, Вукашин брани Олгу и истиче њену вредност у односу на друге девојке.

„Девојка је здрава, лепа, добра домаћица [...] Такву би ми и ти изабрао! [...] Прочитала Тургењева и „Даму с камелијама”. Ишла на дворске балове. Воли серенаде и Штраусове валцере” (Ћосић 1984: 55-72).

Брачни однос Олге и Вукашина Катића, један је од најважнијих односа у роману *Време смрти*, који у вези са карактеризацијом лика Олге Катић, посматрамо од интимно-психолошког до друштвено-моралног. Већ у Олгиној првој појави у роману *Време смрти*, јасно уочавамо нарушене односе међу супружницима, као производ рата, који као спољно зло директно утиче и на брачни живот супружника и умногоме га мења. Приврженост супругу и поштовање његових одлука мења се у моментима када јунакиња не пристаје да сина пошаље у рат. У први план се налази дакле, Олгина мајчинска брига и страх за сина. Олгин страх јесте својеврсна опомена и сигнал за могућу опасност. Из страха јунакиња не пристаје да борба за отаџбину буде изнад живота њене деце. „Зар је политика значајнија од живота деце? И сва начела овога света. Знам, закон. Свагда твоја начела” (Ћосић 1984 књ. 1: 172). Између Олгине емотивности и Вукашинове рационалности нема разумевања, док сваки Олгин покушај да строге принципе помири љубављу бива осуђен на неуспех. Све то условљава дистанцу и празнину између њих, односно, између супружника није остварена душевна потпуност и склад. Наглашена је Олгина психолошка немогућност да у одлукама следи мужа.

⁵ „Šiler u definiciji uzvišenosti i lepe duše najpre insistira na *moralnom osećanju*, kao reprezentu svih čovekovih osećanja. Moralno osećanje u okviru lepe duše u toj meri gospodari nagonima i afektima da te afekte, kao najjače emocije, slobodno može pustiti da vode volju. Zbog toga, kod jedne lepe duše, tvrdi Šiler, „pojedini postupci nisu stvarno moralni, nego je sav karakter moralan” (Šutić 2001: 156).

„Не можеш да молиш за јединог сина? За Ивана не можеш да молиш? Постоји нешто што не можеш да даш за његов спас? Нешто ти је прече и веће? [...] Онда ће Ивана убити чим стигне на фронт – каже гласно и с толико бола да он занеме. Због твојих начела! Зар је то могуће, Вукашине” (Ћосић 1984 књ. 1: 193-194).

Олга је одмах знала да је добровољни чин сина Ивана, заправо бекство у рат од оца, који се са њим никада није људски поиграо, који је одувек био више наклоњен Милени а сина васпитавао строго и озбиљно. Вукашинова равнодушност према сину, који кратковид одлази у рат, Иванов је бег, одлазак у безумље и самоубиство.

„Она је зарила нокте себи у бутине да не јаукне и зариде, да остане нема, скамењена пред оцем и сином који то један другом сада стварно постају после двадесет година, приморани најзад да напусте те своје одвратне мушке игре начела и идеје, те своје огавне улоге „модерног оца” и „модерног сина” то свирепо надметање таштина” (Ћосић 1984г књ. 1: 182).

Вукашинова љубав према Олги никада није била потпуна. Остала је ограничена и изолована у физичком и духовном погледу, није се претерано показивала, била је и остала љубав унутар куће. Та љубав је била превише заштитничка, јер према мишљењу Миодрога Петровића, „неке ствари Вукашин ни с ким није хтео да дели” (Петровић 1992: 240). Веома је занимљив пишчев уметнички поступак да љубав између Олге и Вукашина лиши еротског доживљаја, док је са друге стране, наговестио еротску страну Вукашинове личности према љубавници Радмили, како би разоткрио шта све Вукашинова интелектуалност крије у себи. Када у ваљевској болници открије једну нову емотивност у односу према људима, захваљујући др Михајлу Радићу. Вукашин је, увиђа Олга, човек, који је свесно одвајао породицу од политике, потпуно искључујући емоције и не мешајући те две стране, чак ни када је то била нужност. Размишљајући о животу, Олга ће се запитати о Вукашину.

„И шта смо то ми једно другом сада? Питам се, а страх ме. Јер осећам да љубав ништа тако не разара као цела истина о њој. Ја сам те много волела, па сам и могла да замишљам да си онакав каквог сам те волела. Ти си такав за мене постојао, иако то у стварности ниси био” (Ћосић 1984 књ. 3: 371).

Ћосић је на јединствен и уверљив начин представио морал своје јунакиње, а самим тим и морал оних верних и оданих жена, те се може рећи да је ова Ћосићева јунакиња непристајањем на љубав са доктором Радићем, потискивајући сопствена осећања и страсти, симбол одбране женског поштења и части, истине и традиције. Питање Олгине моралности представљено је на начин на који би женски морал морао да постоји, не из одрицања од самог сексуалног чина, него из успоставе контроле над њим,

из превладавања разума над страшћу. Овај женски лик налази се на линији индивидуално психолошких подстицаја, који се плету око поштовања брака и мужевљевог ауторитета, али и очекивања средине, која од жене захтева увек и на првом месту верност мужу, другим речима, условљен је антагонизмом између друштвено-културолошких правила, дужности и поштовања брака са једне стране, и емотивно-нагонских потреба и љубави према Михајлу Радићу са друге стране.

У возу, при доласку у Ваљево, Олга први пут среће доктора Михајла Радића. Слика упаљене цигарете доктора Радића, која је једина жишка у мраку воза, симболична је слика жишке судбине. У јунакињи, дакле, тиња ватра страсти, која пламти у Олги, и разоткрива је као другачију жену, која би могла да воли неког другог човека. Ово су моменти у којима се по први пут појавио наговештај новог Ја.

„Светлост жигице за трен обасја неку необично изразиту патњу на женском лицу: мрак опет прели људску гомилу око њега, али он још види пламсаје и рубове те патње. За сином? Или братом? Као да није у црнини” (Ћосић 1984 књ. 3: 336).

За разлику од Вукашина и његових чврстих и недодирљивих принципа, Радићеви принципи у први план увек постављају човека и његова осећања и потребе, његова слободна мисао потпуно је супротна Вукашиној начелности свуда и у свему, јер Радић увек полази од човека а Вукашин од принципа. Дакле, човек меког и мирног срца стоји насупрот човека строгих и озбиљних начела.

Љубав у Олгином случају подразумева потискивање и суздржавање пред налетом страсти. Одбијањем да дође у ближи контакт са Михајлом Радићем, Олга одбија од себе оно што би у њој могло изазвати слабост, односно, одрицањем од љубави и сузбијањем жеље да се у љубави са Радићем препусти, Олга потискује своју нагонску природу. Стога, Олга се према Радићу понаша на основу неписаних правила заједнице, која такво понашање сматра моралним и цењеним, јер особа жртвује сопствену силу нагона и воље зарад среће или воље ближњег. Управо овде препознајемо заправо Олгино поступање према батајевски-хришћанској идеји светог.⁶

Моменат у којем се Олга опрашта од доктора Радића, Ћосић је на изванредан начин, емотивно дочарао. Спашавајући болесну Милену, Олга напушта болницу и „оставља Михајла Радића у најкритичнијим часовима

⁶ „На паганском ступњу религије, сакрално је било утемељено у преступу и његови нечисти видови нису били мање сакрални од њима супротних видова. Целину области сакралног чинили су чисто и нечисто. Међутим, хришћанство одбацује нечистоћу. Оно је одбацило кривицу, без које се сакрално не да замислити, јер њему једино води кршење забране” (Батај 1980: 137).

његове болести” (Ћосић 1984 књ. 3: 653). Олгина љубав према Радићу, није само стање устрептрелих чула, већ је љубав духа. Њен монолог обојен је страшћу и жељом да се таквом човеку преда, признајући му љубав и у жељу за његовим додиром и блискошћу. У Олгином монологу налазимо све оно неисказано, оно најскривеније у човеку, што је покушавала и желела да сакрије и од себе.

„Одлазим ти. Одлазим и од себе, болесни мој. [...] Ако не оздравиш, добри тужни човече, нећу моћи да се накајем што ниси сазнао да ћу се кајати. Да сам се за кајање одлучила. [...] А нисам те први пут срела кад си у возу припаљивао цигарету. [...] Знала сам те, мислила сам те. [...] Ја не волим тебе бољег, волим тебе ближег, мени сличнијег. Ја волим другчијег, болесни мој. Тебе, другчијег. [...] Али у мени, ти ћеш ми до смрти бити. [...] Осећаш ли, боле ме недра, боле ме усне, боле ме бедра од жудње да ме додирнеш. Догодило се, догодило се, Михајло” (Ћосић 1984 књ. 3: 654-5-6-7).

Ако упоредимо Вукашинову затвореност према супрузи и Радићеву потпуну искреност и отвореност према њој, јасно видимо како се Ћосићева јунакиња мења у односу на ситуације у којима се налази. Она захваљујући Радићевој бризи постаје потпуно предана свакодневним стварима, које јој постају важне. Човек је за Радића први и једини принцип, а то пожртвовање задивљује Олгу, која величину овог човека препознаје управо у преданости и посвећености лекарском позиву. Бавећи се болесницима, Радић се бави човеком, разуме и прихвата га без осуђивања и одбацивања.

Важан део карактеризације Олгиног лика јесте њена снажна повезаност са сином Иваном, а која је једна је од најважнијих духовно-емотивних вертикала у животу Огле Катић. Писац већ у првим поменима Олгиног имена у роману, одређује смисао њене животне мисије, који као психолошки порив долази из уверења: деца и љубав према њима, највреднија је људска сврха.

„Рађати и подизати децу, живети за њих и њихову радост, живети од њихове деље љубави и верности, то је једино непролазно и ненарушиво од света, оно за шта треба живети” (Ћосић 1984 књ. 3: 417).

Често поистовећивање Олге Катић са мајком Југовића у роману, наводи нас на преиспитивање сличности између ове две књижевне јунакиње. Имајући у виду значај мајчиног лика у свим сегментима живота, морамо сагледати и релацију мајка – смрт. Прва асоцијација коју призива дата релација јесте Мајка Југовића. У народној песми *Смрт мајке Југовића*, мајка Југовића је жена која је у Косовском боју изгубила мужа и девет синова. Како промишља Предраг Петровић, мајка Југовића је „грандиозан уметнички лик и величанствени тип српског народа управо зато што је на

првом месту мајка” (Петровић 2012: 215), док Мита Ђорђевић, у студији *Жена у историји српској*, пише да је Мајка Југовића „већа родољупкиња, него што је мати. А то може да докаже само јака душа и велика жена, каква она беше” (Ђорђевић 1912: 7). Она је симбол мајке страдалнице али и мајке хероја, која стоички подноси смрт својих најмилијих, све до тренутка када патња прераста оквира људске издржљивости. Олга Катић, упозната са трагичном судбином мајке Југовића, не пристаје на жртву коју је поднела ова мајка, свесна чињенице да је патриотизам дубоко укоренен у дух њеног сина и ћерке, материнска љубав и брига ипак надрастају и прелазе границе било каквог патриотизма. Дакле, непристајући на овакву жртву, Ћосићева јунакиња изговара речи „ја нисам Југовића мајка” (Ћосић 1984 књ. 3: 57).

У роману је приметна топла и нежна љубав између мајке и сина насупрот хладном и одмереном односу оца према сину.⁷ За развој Иванове личности важан је однос мајке Олге према његовом, условно речено физичком недостатку, кратковидости. Владета Јеротић сматра, да су „*ta-kva deca i kasnije odrasli ljudi pravilnim roditeljskim odgojem koji je detetu obezbedio materijal za samopotvrđivanje i priznavanje sopstvene ličnosti, potisnula potencijalan razvoj inferiornosti*” (Jerotić 2000: 43). Ћосић се служи унутрашњим монолозима, како би нам уверљиво дочарао страхове и стрепње једне мајке, који су како сматра Лаш Свенсен сродна стања. „*Oba sadrže predstavu o opasnosti ili mogućoj povredi*” (Svensen 2008: 41). Управо кратковидост још више везује Олгу за сина, која додатно страхује, свесна да сина физичка мана може довести у животну опасност.

„Како ће такав да пуца у људе и боде их бајонетом? Ако су Швабе, како? Не памти да се икада потукао с децом. Ни рвао се није с вршњацима. Колико га пута Милена ударила [...] Како ће побећи кад га бајонетом појуре, зликовци. Њега ће у првој борби, Богородице! Чим стигне на фронт [...] Не помажу наочаре, три пара што тражи, ко на овом свету с три пара наочара одлази у рат?” (Ћосић 1984 књ. 1: 176-177).

Поглед на њено унутрашње биће, приказано је кроз сећање на дане одрастања деце, представљено ретроспективом приповедањем о данима прошлости. Веома су снажно осликане оне епизоде у којима Ћосић слика полуслепог дечака, који на питање мајке да ли види звезде, одговара:

⁷ Још један српски писац, Стеван Јаковљевић, у свом роману *Српска трилогија*, тематизује исте мотиве. У поглављу под називом „Сироте мајке”, мајка је стављена у позицију између сина који одлази у рат и мужа, оца, који изговара како „цео народ иде” у рат, па самим тим по таквој дужности мора и његов син.

„Мама, зашто је небо толико црно? Како ти је, сине, црно, кад је пуно звезда? Не можеш их ни за сто година избројати. А шта су то звезде, мама? Звезде? Ти не знаш шта су звезде? Знам из бајке, али их никада нисам видео. Не видиш их? Не видим. Умало га не испусти [...] Горе су сине, звезде [...] муцала је носећи га у постељу, и уплакана сачекала Вукашина да му каже да Иван не види звезде” (1984 књ. 3: 53).

Животопис Олге Катић писац завршава романом *Време смрти*, у коме се Олгин живот завршава у страшним и завејаним Проклетијама, у тренуцима када су се српски цивили повлачили пред аустроугарском опсадом. У повлачењу преко Албаније, упутила се са малим, туђим дететом у наручју. Писац у први план поставља Олгина осећања, тугу и страх од неизвесности пута на који је пошла. Олгину суштину, материнство, бригу за туђе дете, Ћосић потврђује страдањем јер се најчешће, према речима Милосава Шутића, „суштина мајке, материнство, на човекову несрећу, управо потврђује страдањем” (Шутић 2009: 188).⁸

„Тугу јој наноси готово непрестана киша и магла Ибарске клисуре и сумор Косова, а честа умирања болесних жена и деце [...] испуњавају је све мучнијом стрепњом, све јаче је боли кајање што се растала са ћерком” (Ћосић 1984 књ. 4: 619).

У повлачењу српске војске и народа преко Албаније, Олгин живот завршава се у снегом завејаним Проклетијама, када Олгина колона губи завејану пртину. Зашто Ћосић није описао последње тренутке живота своје јунакиње? Можда зато што се Олгин нестанак односи на њено физичко одсуство, и на пишчеву потребу да она духовно настави да живи у његовим наредним делима. Писац само привидно говори о њеној смрти, односно о смрти говори као о нестајању.

„Олга сад иде прва, боли је срце и мути јој се у глави од напора, угушиће је мећава. [...] Она напреже сву снагу, дозива сапутнице, нико јој се не одазива [...] не може даље. Још једном јаче пригрли Животу да му чује дисање. А у тмуши угледа жишку Радићеве цигарете у возу за Ваљево” (Ћосић 1984 књ. 4: 743).

Ово фаталистичко кретање ка неумитном крају одређено је историјским околностима и снажном атмосфером у природи, која у борби против човека, доводи јунакињу пред смрт. Неколико етапа у животу Олге Катић, Арнолд ван Генеп, француски етнолог холандског порекла, назвао је обредима прелаза. Смрт, према његовом мишљењу, није обред прелаза, јер после њега нема других етапа живота. Ово је сасвим разумљиво, јер након смрти нема прелаза у други облик живота, макар материјално. Ос-

⁸ Милосав Шутић закључује: „У страдању се често потврђује човечност страдалника зато што су све његове духовне, душевне и физичке моћи стављене на пробу и зато што треба дати коначан одговор на питање о смислу сопственог постојања” (Шутић 2009:191).

лањајући се на овакве постулате, Ћосић не описује Олгину смрт, јер жели да своју јунакињу учини живом на један другачији начин. То потврђује и тезу Мирче Елијада, према коме „онај који није сахрањен сходно обичају није мртав” (Елијаде 2003: 195).

Из хришћанске и духовне перспективе, Олга Катић, након смрти у наредним романима постаје Ћосићев духовни лик. Иван Катић осећа снажну повезаност са мајком, која иако мртва, постоји и бди над њим и његовим животом, јер мајка и архетипски, сматра Мелетински изражава „бесмртну несвесну стихију” (Мелетински 2011: 82). И након смрти, Олгин лик светли сјајем главне фигуре у животу Ивана Катића, једине праве и искрене љубави у његовом животу.

„Откад зна за себе, ту је она, над његовом постељом. Бди. Као дете гасио је светло да га не види како чита неваљалства; као младић штрећнуо би се кад би га угледала голог. Младо мајчино лице све му је млађе: она сада њему може бити и ћерка. За свагда је поверовао да је мати на слици жива, али само ћути, иако све види и чује” (Ћосић 1985: 24).

У тој слици сина који се склања од чудовишног хука времена и историје у лепоту мајчиног погледа има нешто од мотива који нас упућују на хришћанску визију Исуса и Богородице. У космолошкој вези, ову Ћосићеву јунакињу поистовећујемо са Богородицом, као идеалом савршене мајке. У односу мајке Олге и сина Ивана назиремо, код овога писца, слику чисте, небеске љубави. Дакле, представљена на метафизичком плану као Мајка Богородица, Олга, попут Марије, није могла да спречи патњу и муке свог сина. Ћосићева јунакиња у романима поприма божанску природу, коју по Естер Хардинг, у свим народима и епохама, мушкарци замишљају као неку Велику мајку, односно, „*veliku ženu koja s nebeskih visina ili iz boravišta bogova, bdiје nad ljudskim rodом*” (Harding 2004: 155). Да закључимо, Добрица Ћосић је кроз духовно јединство мајке и сина успео да представи концепт јеванђељског живота.

Милена Катић

Најдоминантнији и најцеловитији женски лик у романима Добрице Ћосића јесте лик Милене Катић.⁹ Добрица Ћосић је посветио велику пажњу Миленином животу, конкретностима његовог испољавања, најразноврснијим односима у које она ступа, од породичних до друштвених. Лик

⁹ Можда име Милена за своју јунакињу Ћосић није изабрао случајно. Милена је унука Добрице Ћосића. На дан њеног дванаестог рођендана 23. августа 1994. писац је завршио прву књигу *Времена власти*.

Милене Катић у роману *Време смрти*, писац је замислио са становишта људске хуманости, представљајући нам је као младу али изузетно храбру девојку, која своју хуману мисију у рату види у обављању посла добровољне болничарке. Управо ту, у ваљевској болници, Милена губи једну и упознаје другу љубав, доживљава најтежа али и најузвишенија људска осећања. Хуманост и несебична помоћ рањеницима, додатно употпуњује читаочеву слику о годинама великих страдања, у којима се није гинуло само на фронту, већ се умирало тешко и мученички и у принудним ратним болницама. Миленин лик, у *Времену смрти*, писац посматра на релацијама љубави према оцу, момку и отаџбини. Милена је, од оца, Вукашина Катића, кога Ћосић често назива и моралним мачем Србије, наследила осећање за правду и истину, а од мајке Олге, брижне и посвећене жене породици, дубоко осећање за хуманост.¹⁰ Њено присуство у рату доказ је њеног изграђеног патриотизма, који је дубоко укореван у породици Катић.

Име ове Ћосићеве јунакиње први пут се помиње у роману *Време смрти*, на првим његовим страницама, у мислима деда Аћима, који размишљајући колико дуго није видео сина Вукашина, замишља и своје унуке, Ивана и Милену. „Мој унук Иван кога нисам ни видео. Ни то женско, Милену” (Ћосић 1984 књ. 1: 103). Потпуно нам је јасно, већ при првом помену њеног имена, ко је Милена – ћерка Вукашина и унука чувеног Аћима Катића. Тола Дачић, једном приликом у болници говори о Миленином пореклу. Према његовим речима Милена није било ко, она је ипак унука Аћима Катића, човека, који би био поносан на њу, болничарку. „На њу, онако гледну може само ватра и вода, зло без очију” (Ћосић 1984 књ. 3: 306).

На самом почетку романа налазимо један од најважнијих односа за боље и темељније упознавање са ликом Милене Катић. Представљен у психолошкој перспективи, према речима Николе Рота, однос отац – ћерка показује да су услови породичног живота у првим годинама детињства одлучујући фактор у формирању личности, односно, да је најбитнија „harmonija u porodici, koja se odražava na zadovoljenje detetovih potreba za ljubavlju i sigurnošću” (Rot 2014: 142–143).¹¹ Вукашин је ћерки одувек био најважнија мушка фигура, која је од раног детињства све своје потребе,

¹⁰ „Господска крв. На мајку” (Ћосић 1984 књ. 3: 278), како једном приликом о њој говори стриц Ђорђе, Милена Катић је од мајке Олге наследила отменост и господство.

¹¹ Жарко Требежанин записује како је: „Slika oca subjektivna, psihička, prevashodno nesvesna predstava oca, koja predstavlja ličnim iskustvom sa ocem i drugim očinskim figurama, modifikovan izraz arhetipa oca. Ova lična slika oca je, zapravo nastala pod uticajem kulture, dominantnog sistema vrednosti i usvojenog stereotipa oca. Slika oca menja se i u vremenu, tako da na zapadu ona nije ista kao u antičkoj, srednjovekovnoj i modernoj kulturi. Jednim delom ova lična

жеље и активности усмеравала према оцу, чије је присуство испуњавало њен живот осећањем сигурности и подршке. Ћосић је описао сву лепоту и наклоност оца према ћерки, као опште место и архетипску представу љубави родитеља према детету, која је у романима овога писца најјача сила љубави, спремна за највеће жртве. Та духовна симбиоза оца и ћерке у психологији означена је као тип очева ћерка.¹² Самим тим, од свих односа, које је дочарао у својим романима, Добрица Ћосић је однос оца Вукашина и ћерке Милене начинио једним од најлепших, узорних односа, који је на духовном плану идеалан. Колико је и каквом љубављу Милена била вољена од стране оца, доказују и речи Милоша Милошевића, који промишља да је управо емотивну сферу Милениног бића отворио отац (Milošević 2005: 207). Вукашин је толику и такву нежност према ћерки Милени, правдао речима:

„Женско дете треба отац да изволи за све мушкарце. Ако га и поред оца још неко буде волео, онда је то оно што жене сматрају срећом [...] Према њој је некада показивао нерасположење, више растуженост него злу вољу [...] Јадна су женска деца. Ако у очевој кући нису мажена и вољена, могу живот проживети и не сазнати шта је нежност” (Ћосић 1984 књ.1: 180–181).

Сећањем на рајске дане детињства и очеве љубави, Милена је знала да „јој на татином крилу ни смрт ништа не може” (1984 књ. 1: 312). У рат је ушла добровољно, ношена исконским патриотизмом, због којег одбија очеву молбу да напусти болницу и врати се у породични дом, јер су јој људски животи за које се бори, важнији од тога да на безбедном сачека крај рата. Етика у рату променила је Миленин некадашњи поглед на свет и од девојчице која се плашила лептира, рат је учинио да постане жена, која се не плаши ничега, па ни саме смрти. Милена Катић заправо према теорији Ериха Фрома, сопствену сигурност, осећај идентитета и поверења у друге људе заснива на вери у оне племените људске особине, које се огледају у „љубављу и солидарношћу са светом око себе” (Фром 1998: 153). Њене речи упућене оцу најбоља су потврда њене добровољно хумане мисије.

„Док су моје другарице у болници, не могу да напустим дужност” (Ћосић 1984г књ. 3: 49) [...] „Шта буде рањеницима, нека буде и мени. Разумем те тата али ја не могу другачије. Морам да останем” (1984 књ. 3: 305).

Животни пут Милене Катић, Ћосић наставља тек при крају друге књиге *Времена смрти*, која у целости говори о борбама на фронту, док се

slika oca je zapravo, i odraz fantazmatске praslike, koja često nema mnogo sličnosti sa stvarnim konkretnim ocem” (Trebješanin 2008: 381).

¹² Овај термин налазимо код Ан Белфорд (Белфорд 1995: 17–34).

у трећој књизи романа, писац детаљно бави њеним животом у принудној ратној болници. Ако се поведемо за мишљењем Башлара и Фука, који су извршили поделу простора на спољашњи и унутрашњи, у овом Ћосићевом роману спољашњи простор посматраћемо као простор фронта и ратног бојишта, у коме доминира мушки принцип, означен пре свега у категорији војника-ратника. Простор болнице „као простор супротстављен фронту, ипак не може бити његов потпуни компламентарни парњак у виду некаквог унутрашњег простора. Реч је заправо о специфичном простору који представља и вид спољашњег простора, објашњив Фукоовим појмом „другог места”, али који баш због доминације женског принципа, чији су главни репрезенти болничарке, представља вид унутрашњег простора” (Ћирковић, Младеновић 2015: 12). У трећој књизи романа, све је збијено у Ваљево, у епидемију тифуса, у којем вредности почињу да се померају и све бива доведено у корист основних људских дилема и суштинских питања живота и смрти. Српска жена је одувек била велика родољубка, негујући код себе дужност према српском народу, ношена увек истом мишљу да Србија не сме пропасти.¹³ У простору болнице доминира женски принцип неговања и бриге за другог човека, који би у терминологији Башларове топофилије био простор унутрашњег сигурног места. Простор Ваљевске болнице постаје Миленина друга кућа, условљава блискост између ње и осталих сестара и лекара, који у духовном сродству над истом судбином постају блиски попут праве породице. Вођена искреним родољубљем, у простору болнице, Милена води борбу са вирусним непријатељем али и са собом и сопственим слабостима, немоћима и страховима, у простору у коме помагајући другима јунакиња уздиже своју есенцију и душу. На овакве закључке нас наводе и речи осталих девојака у болници, које Милену упоређују са Косовком девојком. Попут девојке у народној песми, Милена, обучена у бело, помаже рањеницима после боја. Такође, сличност са Косовком девојком треба тражити и у Милениним напорима да међу повређеним војницима пронађе свог момка, Владимира Тадића. Она, дакле, подражава улогу Косовке девојке и слично оној у народној песми, иде из магацина у магацин, обилази читав круг болнице и тражи онога кога

¹³ Јаша Томић у својој студији *Улога жене*, пише како је једна жена, Швајцаркиња, К. Штурценегер, написала занимљиву књигу на немачком језику под називом *Српски црвени крст и међународно милосрђе за време балканских ратова 1912/1913. године*, у којој о српским женама болничаркама пише следеће: „Српска жена има добру вољу, бистар поглед, топло срце, те стога свака Српкиња може да постане добра болничарка [...] Из тога излази њихова снага, а оне су у стању да поднесу највеће жртве, и због тога постаје код њих и оно немогуће – могуће. Код тих жена има само једна мисао: Србија не сме пропасти. Боље је и смрт, него пропаст. Тај заједнички осећај тако је сиљан, да га још није видео свет” (Томић 2006: 224).

воли. Транспонованем и подражавањем легенди и асоцијација, Ћосић, преко својих ликова народну епску традицију уводи у своје романескно ткиво. Кроз очи и слух оца Вукашина, видимо болничарку Милену. На тај начин Ћосић жели да спољашњим изгледом јунакиње посведочи о унутрашњој патњи јунака.

„Смршала и бледа, укочена, смањена лица, са очима нараслих од патње [...] У модрој хаљини, у сумраку и при светлости ватре из фуруне, још му је мршавија и слабија, повила се, здетињила у телу. Руке јој смршале и издужиле се, али је у очима, око њих, остарела и пунђа је чини старијом” (Ћосић 1984 књ. 3: 41- 45).

Атмосфера у болници осликана је управо кроз активност Милене и многих других сестара и лекара, док „брише крваву руку о кецељу и прилази носилима на којима ћуте новоприспели рањеници” (1984 књ. 3: 250). Болничарке су сестре милосрђа и „као једини представници женског принципа, доносе месту болнице карактеристике топоса куће” (Ћирковић, Младеновић 2015: 15). Храбра попут мушкараца на фронту, Милена Катић са осталим девојкама води ратну борбу на линијама одбране од рана и болести и не пристаје да болницу напусти ни пред очевим молбама, бранећи своју одлуку речима „не могу да напустим дужност” (Ћосић 1984 књ. 3: 49). „Неко мора да се жртвује за неколико стотина рањеника” (1984 књ. 3: 304). Управо ове Миленине речи упућене оцу Вукашину значајне су и као сведочанство о тешким годинама свеколиког ужаса и племенитог напора да се у њему нађе некакав смисао живота. Живот и рад добровољне болничарке физички и духовно су променили Милену. Ћосић понирањем у свест своје јунакиње, показује читаоцима њене мисли.¹⁴

„Сећа се рана од којих је падала у несвест, ругобне мушке голотиње, њихове прљавштине и смрадова, војничких псовки и увреда, јаука, оних рањеничких запомагања” (Ћосић 1984 књ. 3: 42).

Дакле, Ваљево постаје за Милену простор среће или срећни простор, познат по термину Гастона Башлара као „топофилија”, при чему наведени термин представља хуману вредност простора, који је доживљен. „I to

¹⁴ У болници, Милена непрестано мисли на поручника Владимира Тадића. Њена промишљања у знаку су наде да јој рат није узео оно највредније, док љубав према вољеном младићу говори у прилог Миленином племенитом срцу, које ће волети човека и у ситуацији да га је рат учинио богаљем. „Нека му однесе руку, обе ноге нек изгуби, само главу да му не нагрди. Да је гледа, да му гледа лице и очи. Нека је жив. Само да постоји” (1984 књ. 1: 246). Љубав према војнику Владимиру, Ћосић додатно употпуњује јунакињиним размишљањем о могућој Владимировој погибији, самопрекору и одлуци да га на фронту замени. „Ако му се нешто догодило, одмах ће се ошишати, обући одело умрлог рањеника и још ноћас поћи на фронт” (1984 књ. 1: 251).

doživljen ne u svojoj pozitivnosti, već i sa svim pristrasnostima imaginacije” (Bašlar 2005: 23). Ћосићева јунакиња која је дубоко емотивно везана за Ваљево и болницу чак и онда када из ње одлази, ниједног тренутка не жели да заборави све што је у њој доживела.

„А ја не желим да заборавим Ваљево. Нећу да заборавим Гаврила Станковића. Ниједну тешку рану, ниједно ноћно дежурство. Ниједну рањеничку псовку не желим да заборавим. Ја желим све, све да памтим” (Ћосић 1984 књ. 4: 31).

Велики број страница Ћосић је посветио породичном животу својих јунака, јер су породични корени инструменти Ћосићеве књижевне анализе и носиоци највиших људских вредности. Милена тежи упознавању и реанимирању успомена, које се огледају пре свега на њене корене, о којима не зна пуно, јер је отац ускратио за причу о Прерову, деди и стрицу. Миленин одлазак у Прерово представља одлазак у семе сопственог живота, којем ће се у моментима највеће туге, у наредним романима овога писца више пута враћати. „Сама да путујем до Прерова, уживам у лепом пределу и размишљам о татиним одлажењима у село кад је био ђак” (Ћосић 1984 књ. 4: 158).¹⁵ Ћосићева јунакиња зна да су Прерово и породична кућа деде Аћима корени читаве породице, и зато жели да Адама наговори да се не враћа на фронт. Прерово је симбол завичаја и породице, простор за мир и живот, и свега онога што чини суштину Катићевског опстајања. Све почиње у њему и све се њему враћа.¹⁶ Ако се узме у обзир ова чињеница, постаје нам јасно зашто Милена покушава да саветима спречи Адамов одлазак у рат. „У Адаму је живот Катића. Без њега ми се гасимо [...] Ово у Прерову, Адам, они су прави Катићи” (1984 књ. 4: 534).

Радмила, Вукашинова љубавница

Писац, кратком епизодом, потпуно неочекивано уводи у роман *Време смрти* Вукашинову љубавницу Радмилу, из Савамале. Представљена као

¹⁵ Миленину љубав према селу и деди видимо и у тренуцима када га проналази повређеног на улици. У атмосфери вике помахниталих људи, који краду намирнице и топова који се чују са фронта, Аћим задобија ударац у главу. Милена, изненађена оним што се пред њом дешава, јеца и запомаже за дедом. „Убили су Аћима Катића! Боже, зар су ово људи?” (1984 књ. 4: 253). Са унутрашњим осећањем јунакиње, оптерећене кривицом због дединог страдања, повезано је и њено понашање, која показује да је спремна, пркосећи свом искуству, да поново дочека улазак Немаца у Прерово, јер јој је деда на самрти, а на мајчино преклињање да крене у изабеглиштво одлучно одговара: „Како могу деду оваквог да оставим” (1984 књ. 4: 426).

¹⁶ Јунакињин однос према дединој кући и селу, Ћосић је посебно тематизовао у наредним својим романима у којима Прерово постаје место за њену сигурну смрт. Милена се у тренуцима највеће туге враћа Прерову и бира управо ово место за свој крај.

епизодни лик, ова Ћосићева јунакиња, појављује се накратко и веома је значајна у погледу сагледавања целовите слике о лику Вукашина Катића. Она нам, дакле, помаже да видимо и другачијег Вукашина. И поред ауторовог талента за вешто приказивање унутрашњих стања јединке, Радмила, њен живот као и њен психолошки профил у роману нису детаљније развијени. Радмилина несрећна судбина љубавнице, незадовољство, немири, жеље, снови су изостављени. Дакле, Ћосић се као аутор не опредељује да нам прикаже ближе интимније љубавне доживљаје Радмиле и Вукашина. Веома су интересантне и необичне речи, слободно можемо рећи и збуњујуће, које Радмила упућује Вукашину. „Немам више ништа. Сем тебе, Вукашине [...] Ти и ја смо нешто друго. Ти си ми једино. Тако има да остане и после сто ратова” (Ћосић 1984 књ. 1: 170).

Само по себи намеће се питање, зашто писац уводи овај женски лик? Наиме, лик Радмиле има веома важну функцију у потпуном разоткривању Вукашинове личности, која у односу са супругом Олгом остаје половишно откривена. Епизодом у којој се појављује Радмила, писац настоји да читаоцима прикаже ону скривену, еротску страну његове личности. Брак са Олгом остао је изван било каквог еротског доживљаја, односно, био је увек у знаку интелектуалне и духовне блискости двоје људи. Најочигледнија манифестација Вукашинове личности, представљена је његовом подвојеношћу, која се јасно препознаје у љубави према жени и љубавници, односно, епизода са Радмилом, показује нам човека чврстог интелекта али попустљивих људских страсти. Свесном намером да у роман уведе овај женски лик, писац је успео да укаже на постојање жене пред којом је ипак Вукашин био другачији човек.

Наталија Думовић

Од неколицине ликова српских жена, сељанки, Добрица Ћосић је девојци Наталији Думовић из Прерова дао повлашћено место. Наталија је Ћосићева потреба да разноврсношћу ликова у роман уведе све слојеве тадашње Србије, у намери да представи ширу слику о српским женама у драматичном раздобљу српске историје. Наталија је замишљена као искрена и чедна девојка а њен лик морално је беспрекоран и идеалан. Саздана од племенитих побуда, емпатије и љубави према другом човеку, представљена на најприроднији начин, ова Ћосићева јунакиња обликована је према пишчевом моделу српске девојке, традиционалне народне свести. У њој је садржано нешто фолклорно и заокружено, нешто једноставно а велико. Иако често у бризи, поразу и стрепњи од исхода рата, од којег

зависи и њена љубав са војником Богданом, Наталија стоички подноси недаће живота. Представљена у роману као преровски гласник, која женама чита мушка писма из рата, Наталија је пишчева потреба да на тај начин одржава дубље и присније везе са народом.

Прво појављивање Наталије у роману, доводи се у везу са породицом Катић, односно са Аћимом, који Наталију, ћерку сеоског учитеља и пријатеља, одувек гледа и воли као своју унуку. „Полази ка учитељевој кући; с његовом ћерком Наталијом људски да поразговара. Њу је одавно у себи усвојио за унуку. Тако је и воли” (Ћосић 1984 књ. 1: 85). У психолошкој димензији њеног лика, налазимо дакле емпатију за све људе из села, коју Љубомир Ерић описује као стање емоционалне и когнитивне усклађености са другом особом (Ерић 2007: 69). Ова Ћосићева јунакиња помаже нам да на самом почетку романа увидимо какав је однос између оца Аћима и сина Вукашина, чије је политичко и породично разилажење приказано у *Коренима*. Самим тим, Ћосићева јунакиња се природно укључује у ток нарације и већ у првој појави, Ћосић је дакле, везује за Катиће. Брижна као да му је унука, Наталија жали Аћима, због разилажења са сином, за којим годинама тугује.

„Наталија, застаје пред строхом и крајем модре мараме, којој се повезала, брише мокро лице. У недрима јој расте Богданово писмо [...] Остарео од јуче, неће дуго. Никад га овако несрећног није видела. Како да му каже? О Вукашину и унуцима из Београда никад јој реч није рекао. Зна се у Прерову и народу: ако неко хоће да га увреди и разјари, нека само помене Вукашина” (Ћосић 1984 књ. 1: 113).

Ћосић посебну пажњу посвећује Наталијином хуманом ангажовању у селу, у периоду рата, која неписменим женама чита мушка писма са фронта. Детаљи попут овог имају веома значајну улогу у обликовању овог женског лика, и који нам одмах на почетку романа говоре о племенитости њеног бића.

„Тако од куће до куће сачекивали је, одводили, посађивали уз огњиште, или због нечега баш на праг куће, чистили је грожђем, јабукама, слатким вином; нежно и плашљиво додиривали је grubим и крутим прстима” (Ћосић 1984 књ. 1: 411).

Између очајних и брижних мајки са једне стране и писама српских војника са друге, стоји Наталија као једина нада. Брижна и посвећена свим женама, којима су синови отишли у рат, Наталија је посебно забринута за оне мајке којима синови не пишу писма. „Пиши одмах, јер ћу ја Наталија, да напишем твом командиру какав си ти отац и муж” (Ћосић 1984 књ. 1: 118). У трећој књизи романа, Ћосић приказује атмосферу у селу након рата, управо очима ове своје јунакиње. „Жене је моле да им чита полако, да

све чују и запамте” (Ћосић 1984 књ. 3: 68). Наталија дубоко проживљава писма, као да су сви људи из Прерова њена браћа, њени мужеви и синови.

У обради лика Наталије Думовић, писац је доста страница посветио Наталијиној љубави према војнику Богдану Драговићу, који ће тек у наредним романима овога писца добити своју потпуну карактеризацију. Наталија је Богданова нада, једини циљ и жеља да рат преживи. У прилог томе наводимо речи из Богдановог писма, у којем јој пише да му једино мисао о њој пружа утеху и потврђује сопствено постојање. „Да немам тебе ја бих посумњао и да постојим. Хоћемо ли моћи да се волимо и у ропству?” (Ћосић 1984 књ. 1: 117). Веома је занимљива епизода у којој писац мотивом страха гради овај женски лик. Управо овај мотив послужио је писац да њихову љубав лиши телесности. „Одједном се уплашила, привидело јој се: он се надноси на њу, обасипа је речима и засењује очима; скочила је из воза, побегла иза станице [...] Па се уплашила себе, немоћи и даљине” (1984 књ. 1: 120). Наиме, страх јунакињу нагони на порицање онога што заиста жели, због кога се боји да не уништи оно што јој заиста значи у животу, љубав, јер како пише Лаш Свенсен „U strahu srećemo nešto van sebe samih, a ono što srećemo jeste poricanje onoga što želimo” (Sensen 2008: 17). Дакле, јунакиња се каје што није учинила другачије, каје се што није деловала из љубави него из стида и страха.

„Страх да ми опростиш. Оно што нас разликује од вас, мушких [...] Не гледај ме тако. Ја се не стидим што плачем [...] Она је дрхтала под његовим широким меким шакама на раменима; њишући се, челом му дотицала браду; у очима јој се згушњавала шумица у страни и пламсали кукурузи: ту би била њихова постеља да је синоћ стигла” (1984 књ. 1: 121–122).

Обресе женске сексуалности, налазимо у моментима када се јунакиња купа пред полазак у Крагујевац, где треба Богдана да испрати у рат. Наталијин ерос Ћосић није до краја развио, он остаје само наговештен као аутоеротизам, приказан недовољно верно и додатно мотивисано. „Сама и у тами, своју голу белину и дрхтавицу урања у врелу воду обавита миришљавом паром” (Ћосић 1984 књ. 1: 414). Наталија од идеје опасности, коју страсна љубав носи, не одустаје лако, спремна да сама крене за Крагујевац. Охрабрена од стране деда Аћима да би чежама могла стићи на време у Крагујевац, Наталија полази на пут. У ратном вихору поморавским селима, изгубљена у ноћи којој нема краја, Наталија се губи на путу. Остаје јој једино нада да ће Богдан разумети и „да он види да га није изневерила. Ништа више” (Ћосић 1984 књ. 1: 484).

Супротност између рата у коме људи умиру и рађања новог живота, писац појачава тренуцима у којима се порађа жена, а коме присуствује

Ћосићева јунакиња.¹⁷ У тренуцима када рат односи животе, а у Прерово се не враћају они који су из њега на фронт отишли, Ћосић покушава да рађањем новог живота пркоси смрти, а своју јунакињу поставља принудно у улогу бабице. Наталија, која никада до тада није гледала порођај а још мање учествовала у њему, принуђена је да помогне бременитој жени, која је у порођајним мукама. „Наталија се продра на бабе и клекну испред локве крви на губету: први пут види и узима у руке оно што се рађа” (Ћосић 1984 књ. 1: 419). Писац сликовито дочарава атмосферу у кући, у којој су приметне обредне радње гатања и бајања у вези са рађањем новог живота. Све ове ритуално магијске радње, које обављају жене, имају за циљ одбрану новорођенчета од злих сила и демона. Наталија и жене чине све како би помогле породиљи да се породи и на свет доносе здраво дете.¹⁸

„Свекрва са запаљеном воштаницом стоји снаји више главе, уз разапету, осушену кожу свињчета. Гатаре гатају за живот: једна у тепсији на прагу „гаси угљевље” и тврди да сваки жар креће ка сунцу; друга разлама јабуке да се виде семенке и разбија тикве у углу оцаклије; изнад породиљине главе, трећа кида црвени вунени конац” (1984 књ. 1: 419).

Ћосић наглашава значај овог тренутка, у коме се рађа нови живот а који снажно утиче на душевно стање јунакиње. Поништавање живота уследиће одмах затим када се чује „мртво је”. Мртворођенче симболизује и могућу несрећу, што ће се касније и показати догађајима који ће уследити. Све што се дешава око јунакиње, тренутак рађања постаје прошлост, јер јачи је тренутак умирања, који постаје садашњост. Притом мртвородство представља најкомплекснији феномен, јер је то поништење живота пре рођења. Снажни душевни потреси доводе јунакињу у стање потпуне душевне парализе, када „задављена страхом, без даха”, покушава да се опорави од онога што је доживела. Потпуно поражена оним што је доживела, преплављена емоцијама страха и туге, Наталија улази у мутну Мораву, која бесни и повлачи је у себе. Наталијин улазак у реку, симболична је жеља да је она очисти од јада и онога што је доживела, од

¹⁷ Сличан мотив налазимо у роману *Дан шести*, Растка Петровића, у којем главни јунак романа Стеван присуствује рођењу детета у ратном вихору, где је према речима Предрага Петровића, „кључни смисаони ток везан за тајну рођења која је је увек и тајна смрти. Бременита жена у сред ратне катаклизме умире на порађају, чему присуствује и Стеван Папа-Катић, и доноси на свет девојчицу која добија име по мајци, Милица” (Петровић 2012: 229).

¹⁸ Све ове ритуалне радње са одређеним предметима, имају за циљ одбрану новорођене бебе од злих демона. Нпр. У *Српском митолошком речнику*, налазимо следеће веровање у вези са свињом. „По веровању, свиња је моћан уток против злих демона, у првом реду против демона непогоде. Свињска крв и делови свиње употребљавају се у народној медицини, а особиту лековиту и плодотворну моћ имају делови свиње која се коље о Божићу (в. божићна печеница)”. (СМР 1970:368).

осећања туге уопште.¹⁹ Река је дакле, у овом случају, метафора огледала, у којем се рефлектује Наталијина душа, односно њено бивање, страх и немир, након смрти којој је присуствовала. У овом чину, Наталија постаје свесна животног бесмисла, а вода је „извесна перспектива продубљења. Пред дубоком водом, свако бира своје виђење; по сопственом избору може да види непомично дно или ток, обалу или бескрај” (Башлар 1998: 70-7). Хронотоп воде и простора око воде, веома је важан за психолошко стање јунака, јер је вода „меланхолизујући елемент” (Bašlar 2005: 120). Потпуно поражена оним што је доживела, у Ћосићевој јунакињи тога дана умире свака илузија о животу, нада у спас, вера у добро. То је први и прави Наталијин пораз, спознаја да је живот зао и да му се не зна мера ни крај. Дакле, ови моменти још једном потврђују да је Ћосићев роман обележен егзистенцијалним темама рађања и умирања, живота и смрти, који се често сустижу у једној тачки и који су праћени и крајње тамним и песимистичким сликама, које симболизују нестајање, поништавање живота, умирање.

„Стрча низ обалу и загази у мутну Мораву. Мрка студ јој посече колена и пође уз бутине, стегну бедра, засече до дојки: пред њом је матица, копа јој око стопала, мора да заплива [...] Укочи се, река насрће на њу, угриза шљунак под табанима, хвата је за кошуљу и бедра, вуче у себе” (Ћосић 1984 књ. 1: 421).

Косара

Моделовање ове књижевне јунакиње, писац остварује као супротност осталим ликовима жена у роману *Време смрти*. Преко Косариног лика, писац уводи у роман жену са маргине, проститутку, која самим тим представља извесну различитост у односу на остале женске ликове. Управо зато, свака врста Другости, која се везује за неки лик, обележена је разликама које се кажњавају или неприхватају.²⁰ Иако њено условно речено занимање носи обрисе негативности, тешко је можемо сврстати у негативне књижевне јунаке, чак и онда када дете оставља Олги на чување, чини то из немоћности да о њему брине, односно, Косара не поседује природну, елементалну сигурност егзистенције.

У грађењу овог лика Ћосић је ишао поступно. Она се као епизодни лик појављује накратко у првој књизи романа, док се у последњој књизи писац детаљније бави њеним ликом. Дакле, прве помене о овом лику,

¹⁹ Вода у традиционалној култури има лустративну функцију.

²⁰ „Drugost je definisanje kroz razliku” (Koludrović 2011: 58).

Ћосић остварује у првој књизи романа, у тренутку када српски војници бораве у Скопљу. Тада, у пијаном стању, Иван Катић упознаје проститутку Косару и проводи ноћ са њом, од које тада добија сифилис.²¹ Косара користи овај моменат као могућност да задовољи своју страст а Иван као прилику да као назрео младић спозна једно ново животно искуство. Управо ће то познато презиме Косара искористити да породици Катић остави малог Животу.

„Изабрала сам тебе иако не волим да будем са мушким само једанпут [...] Шта чекаш, јеси ли госпођица? Узми, то свако мушко воли. Још у пеленама то научите” (Ћосић 1984 књ. 1: 385).

Ова Ћосићева јунакиња долази у Ниш, а писац нам је одмах одређује као сиромашну. Њена недовољна одређеност у карактеризацији, односи се на њено порекло, њено неприпадање никоме и ничему, па је самим тим Косарин лик послужио писцу да покаже идентитетске (не) припадности. Међутим, оно што Ћосић поставља у први план а у вези са карактеризацијом Косариног lika, јесте податак да је ова јунакиња мајка.²² У возу, који путује за Ниш, методом тока свести, писац прати ток мисли своје јунакиње, које су испрекидане и нејасне. Затичемо је у возу са бебом у наручју, сином, коме је дала име Живота. Веома је интересантна симболика бебиног имена. Према мишљењу Питера Пласа, лично име „поседује извесне онтолошке квалитете и може да замени свог носиоца” (Плас 2002: 88). У српској традицији често се дају мотивисана имена. Косара сину даје име Живота, знајући да то име значи „бити жив”, и да ће се таквим именом њен син одржати у животу. „Од живота и име сам ти узела” (Ћосић 1984 књ. 4: 114). Сиромашна и сама са дететом, Косара се детету обраћа као одраслом човеку „Морамо да сиђемо, сине Живота. Спаваш, баш те брига што те мајка доводи у велику варош” (Ћосић 1984 књ. 4: 113). Приметна је Косарина одважност и храброст у настојању да спаси дете од сиромаштва и пронађе му сигуран дом. „Бога ћу да преварим, има да те спасем!” (Ћосић 1984 књ. 4: 173). Косариним монологом, писац нам представља јунакињу видно забринуту за судбину свог сина.

²¹ Још једном писац овај женски лик помиње у епизоди у којој се Иван опрашта од мајке на Нишкој станици и одлази на фронт. Тада, војник Иван, да би утешио мајку како ипак у рат одлази заљубљен, лаже и изговара Косарино име, говорећи о њој као о изузетној, паметној и отменој девојци.

²² Мајчинство је свим романима Добрице Ћосића један од најбитнијих елемената у вези са женским ликовима. На добро познатом односу мајка – дете, Ћосић је изградио један књижевни свет, по вредностима далеко познат у историји српске књижевности.

„Јао, сине мој лепи, да ти знаш шта све може нама данас да се деси! [...] Ми више немамо ни симит да купимо. Онако ћу како они буду према мени. На чврсто – чврсто, на фино – фино (1984 књ. 4: 173).

Да ли је Косарин чин да остави Животу Олги њена суровост или последица егзистенцијалних немогућности да се избори са животом? Косара зна да је Олгина брига за сина Ивана довољна да у њој препозна највиши људски идеал – пожртвовање и племенитост према детету. Самим тим, она зна, да ће Животу најбоље да сачува Олга. У тренуцима када Животу оставља Олги, Косара оставља писмо у којем јој признаје да Живота није Иванов син. Ћосић је оваквим Косариним чином, показао да је и поред сумњивог морала, његова јунакиња жена поштене људске савести, која јој не дозвољава да лаже људе који су је прихватили као снају. Косара је тек у пијанству прогледала и осетила да не може, или бар да не може доследно, „да буде цукела”, да гледа у очи Вукашину „што по васдан буљи у мог Животу који му није унук” (1984 књ. 4: 363). Самим тим, чин суровости можемо оправдати као последицу сазнања властитих немогућности живота. „А због вас ми дошло да се обесим од срамоте и нећу да мој син порасте од моје преваре [...] Животи није Иван отац и зато бегам од вас” (1984 књ. 4: 467).

Закључна разматрања

Женски ликови овог романа носиоци су различитих функција, од оних пасивних, споредних ликова, па све до оних главних у развоју сижеа. Иако је велику пажњу посветио грађењу мушких ликова, Ћосић није запоставио ни женске ликове, напротив, мишљења смо да су најлепше странице овог романа управо посвећене женама, женском бићу и женској природи, јер сложићемо се, жене поседују сложеније и истанчаније мисли и емоције од мушкараца. Први светски рат, посматран очима Ћосићевих јунакиња, постаје драма и трагика појединца, српске породице и нације, и у којем подједнако страдају и мушкарци и жене. Представљање емоција у роману са ратном тематиком представља за Ћосића велико искушење, јер је суочавање и писање о рату, суочавање са представама о злу. Проблем зла писац је помирио појмовима добра, који су највидљивији управо у емоцијама женских ликова.

ЛИТЕРАТУРА

Батај 1980: Жорж Батај, *Еротизам*. Београд: Београдски издавачко-графички завод.

Белфорд 1995: Ан Белфорд, „Архетипови Женског”, у: *Психологија женског: Јунгово наслеђе*, Београд: Нолит.

Ђорђевић 1912: Мита Ђорђевић, *Жена у историји српској*. Нови Сад: Електрична штампарија С. Милетића.

Елијаде 2003: Мирча Елијаде, *Свето и профано*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Јунг 2003: Карл Густав Јунг, *Архетипови и колективно несвесно*. Београд: Просвета.

Мелетински 2011: Јелеазер Мелетински, *О књижевним архетиповима*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Петровић 1992: Миодраг Петровић, *Србија у Времену смрти*. Ниш: Просвета.

Петровић 2012: Предраг Петровић, *Енциклопедичност као поетички модел романа Растка Петровића*. Докторска дисертација. Београд: Филолошки факултет.

Плас 2002: Питер Плас, „Вучја имена у контексту обичаја и веровања око рођења на западном Балкану”, у: *Кодови словенских култура*, Београд: Сlio, 88–101.

Радуловић 2007: Милан Радуловић, *Роман Добрице Ћосића*. Београд: Институт за књижевност и уметност: Фоча: Православни богословски факултет.

СМР 1970: *Српски митолошки речник*, Шпиро Кулишић/Петар Ђ. Петровић/Никола Пантелић, Београд: Нолит.

Томић 2006: Јаша Томић, *Улога жене: Феминистичка гледишта Јаше Томића*. Нови Сад: Прометеј.

Ћирковић, Младеновић 2015: Мирјана Бојанић Ћирковић, Јелена Младеновић, „Болница као просторни ратни топос у романима Крила Станислава Кракова и Дневник о Чарнојевићу Милоша Црњанског” у: *Исходишта Savez Srba u Rumuniji. Centar za naučna istraživanja i kulturu Srba u Rumuniji*, бр.1, Темишвар: Савез Срба у Румунији: Ниш: Филозофски факултет Универзитета у Нишу, 11–22.

Ћосић 1984: Добрица Ћосић, *Корени*. Београд: Београдски издавачко-графички завод.

Ћосић 1984: Добрица Ћосић, *Време смрти 1–4*. Београд: Београдски издавачко-графички завод.

Ћосић 1985: Добрица Ћосић, *Време зла, Грешник*. Београд: Београдски издавачко-графички завод.

Фром 1998: Ерих Фром, *Имати или бити?*, прев. Гвозден Флего. Београд: Народна књига – Алфа.

Шутић 2009: Милосав Шутић, *Подрхтавање смисла: теоријско-естетичка истраживања*. Београд: Службени гласник.

*

Başlar 2005: Gaston Başlar, *Poetika prostora*. Beograd – Čačak: B. Kukuć – Gradac.

Erić 2007: Ljubomir Erić, *Rečnik straha*. Beograd: Arhipelag.

Harding 2004: Ester Harding, *Misterija žene*. Beograd: Plavi jahač.

Heraklit 2002: Heraklit, *Fragmenti*. (prev. Miroslav Marković), Nova Pazova: Bonart.

Jerotić 2000: Vladeta Jerotić, *Čovek i njegov identitet*. Beograd: Ars Libri, Izdavački centar.

Koludrović 2011: Bernard Koludrović, „Kome treba identitet?“, u: *Drugost: časopis za kulturalne studije, Inicijativa kulturalnih studija*. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 56-63.

Milošević 2005: Miloš Milošević, *Od strepnje do pobune*. Novi Sad: ZMAJ.

Rot 2014: Nikola Rot, *Osnovi socijalne psihologije*. Izabrana dela, tom 3, drugo izdanje, Beograd: Zavod za udžbenike.

Svensen 2008: Laš Svensen, *Filozofija straha*. Beograd: Geopoetika.

Šutić 2001: Milosav Šutić, *Obrana lepe duše*. Nova Pazova: Bonart.

Trebješanin 2008: Žarko Trebješanin, *Rečnik Jungovih pojmova i simbola*. Beograd: HESPERIAedu.

Anica M. Radosavljević

FEMALE CHARACTERS IN THE NOVEL AT VREME SMRTI BY DOBRICA ĆOSIĆ

Summary

This paper seeks to provide insight into the analysis of female characters in one of the greatest novels of the 20th century, *The Time of Death* by Dobrica Ćosić. Through female characters, the writer helps us experience, understand and feel the tragedy of the events of an era. The main theme of the work, the First World War, leads to strong psychological

changes in the lives of women, visible in their intimate confessions. Using the method of inner speech, the writer has shown the position and role of women in the family and the wider social environment. The emphasis is placed on the intimate world of the heroines, which in a narrative sense speaks of the position of the individual in society, while the feminine principle, pointed out by Dobrica Ćosić, refers primarily to a woman's biological role, that of a mother, her care and dedication to the family, as well as a woman's love for her beloved.

Keywords: female characters, analysis, Dobrica Ćosić, Time of Death, war, Katić, psychoanalysis, characterization, main, secondary characters.

Константин Д. Ађанин*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет, докторанд

Оригинални научни рад
Примљен: 10. 09. 2025.
Прихваћен: 30. 10. 2025.

ЗАШТО ЊЕГОВАНИ УМИРУ ОД ИСТОРИЈЕ? Прилог театралици циркуса у *Златном руну*

Рад настоји да укаже на, са једне стране, специфичан структурално-композициони оквир и, са друге стране, иманентну театралност бића Пекићевог *Златног руна*. У први план се истиче организованост породице Његован-Турјашких у микротеатралну заједницу – породични театар. Скреће се пажња на фундаменталност његованског *среда бити-глумити* и на знаковиту подређеност вољи дидаскалија. Разматра се симболика круга у контексту одређења циркуског жанра, али и семантика породичног циркуса. Анализира се природа историјске репетитивности и самерава однос концептуализације времена у историји и миту.

Кључне речи: театар, породица, циркус, круг, историја, мит, понављање.

Theatrum familiarum

Готово да нема у литератури иоле упућенијег рецепијента који се не би сетио немало пута перпетуираног почетка Толстојевог романа *Ана Карењина*. Тврдња Лава Николајевича да *све срећне породице личе једна на другу*, а да је *свака несрећна породица несрећна на свој начин*, постала је књижевни аксиом. По чему, међутим, породице личе једна на другу, без обзира на изразито релевантну, али надасве релативну категорију

* adjaninkonstantin@yahoo.com

среће? Рекло би се, по томе, што се давнашња идеја света као позорнице – *theatrum mundi* – чији корени сежу још у античко доба, у развојном луку од *Платонове Државе* до Шекспира и Калдерона, супституише идејом породице као позорнице – синтагмом *theatrum familiarum*.

Волуминозни седмотомни Пекићев роман *Златно руно*, диференциран је, посматрано из визуре графичко-фабулативне организације текста, на наративне партије о Симеону/Симеонима, на *momentum* поделе и сукоба драмских лица и на врло апартан спецификум, који би се макар из равни номиналног, а имајући у виду актанцијални модел *dramatis personae* – могао сигнирати полилогом, будући да је реч о *гласовима* Његован Турјашких. Иако недвосмислено полилог, у једном од познијих томова биће одређен маркером *хорова*, јасно упућујући на могућу повезаност романа са структуром старогрчке трагедије, што би се јаком аргументантивном предилекцијом могло како афирмисати тако и негирати.

Следећи *фикционалну фактографију* (термин изнађен да у свој својој парадоксалности посведочи битност *чињеница фикције*), примећујемо две јунакиње великог породичног стабла Његован Турјашких, директно опредељене за глуму: Дијану, професионалну глумицу и Кристијану, потенцијалну глумицу пред пријемним испитом на Позоришној академији. У полуфамилијарном-полутеатролошком тону разговора, Дијана истиче: „Човек понекад игра боље него што мисли” (Пекић 2012, I: 250). Дијанин амфиболичан став огледа се у двострукој могућности симболичке експликације. Наиме, подразумевајући њен глумачки позив, стиче се утисак да она говори о неподношљивој лакоћи драмске игре, ако се послужимо кундеријанском перифразом, јер то и сигнализира апелативни однос спрам Кристијане. Истини за вољу, далеко је прегнантије окренути се наведеној опаски као егзистенцијалном *вјерују*, ослобађајући се опасности једне еквивокности. Дијана заправо износи картезијанско-његовански *credo: ago, ergo, sum* или *simulo, ergo sum*. Тако на линији од Декарта до Бодријара, Дијана заправо проговара о иманентој склоности Његован Турјашких да суделују у релационизму међусобно продукујућег симулакрума, који потиरे тоталитет разлике између когитације и симулације.

Паритет графичко-фабулативних јединица, уза све остало, почива још и на узајамној свести о породичном театру, на, језиком телевизијске серије казано – позоришту у кући. Газдина кћи Јелена у дугом монологу, који до извесне мере узима Газду за немог адресата, констатује: „Шта ће ти позориште кад имаш кућу?” (Пекић 2012, IV: 464). Јулијана Толнај у писму сестри Ержебет (што чини, условно речено, четврту јединицу организације, тим занимљивију ако размотримо њен формативни трансформант

у модусу позоришне представе *Корешподенција* у режији Борислава Михајловића Михиза) скреће пажњу на егзистирање позоришта између Газде и ње, без обзира на укупност циркумценција везаних за *тјелодвиженија* у циркусу: „Између нас је, у ствари, још од почетка владала нека узајамна симпатија и шала, позориште за које смо само он и ја знали да се једном мора овако или онако завршити” (Пекић 2012, IV: 334). Покушавајући да разуме шта се око њега у кући говори, Газда се обраћа Томанији речима: „Као у тејатру. Свако своје парче од представу има. А ја их средињу ватам. Док им се у смисао снајдем, већ завесу спуштаду. И одмах, без одмор, нови комад играду” (Пекић 2012, V: 45). Један од *Гласова* Његован Турјашких примећује: „Што се мене тиче, сваки разговор међу Његованима је рђаво позориште, написано од подмуклих и неискрених писаца, режирано са задњим намерама, и једино би се глума у њему могла сматрати подношљивом” (Пекић 2012, II: 351). Отуда се онтолошки фундаментум Његована – *бити* – темељи на егзистенцијалном постаменту – *глумити*.

Предочена дистинкција бива уверљивија ако на уму имамо питање: „Да ли је човјек оно што јесте и, уопште, како човјек може бити оно што јесте, када постоји као свијест о постојању” (Сартр 1984: 81). Уколико се, према Сартру, поставимо у било коју од додељених животних улога, у датом случају, ролу са социјалним предзнаком – улогу конобара: „не могу да будем он, могу само *глумити да сам он*, то јест замишљати да сам он. И, самим тим, прожимам га ништавилом. Узалудно обављам функције конобара кафеа; могу да будем он само на неутралан начин, као што је глумац Хамлет, чинећи механички типичне гестове мог стања” (Сартр 1984: 82). Истину говорећи, свест о постојању може се схватити као рефлектујућа свест, и као таква, једино је она одвојена од свести која је предмет рефлексije, у дугом низу хегелијанских посредовања. Рефлектујућој свести Сартр приписује ингеренције *epokhe* (Сартр 1984: 96), старогрчки мишљењног појма, чија појмовност поприма семантичке контуре задржавања, заустављања, прецизније, логичке ретенције – обуставе суда, филозофији познате од Секста Емпирика и ране стоичке мисли. Хусерлово *mitmachen* (узимање учешћа) само се на нивоу рефлексивне свести да „ставити у заграде”. Засигурно је на делу најаутономнији моменат у партиципацији посредовања, те Сартров спекулативно замeтан опис *стављања у заграде* у контексту говора о егзистенцијалној глуми, о *бити-глумити*, савршено одговара стављању драмског текста у заграде – дидаскалијама као рефлектујућој свести драмског лика.

Др Георгије спочитава Дијани да глуми жену која воли, „и то прилично испод свог професионалног нивоа” (Пекић 2012, I: 260). Превиђа

се, ипак, како је Дијана „у оковима ступидних дидаскалија” (Пекић 2012, I: 236), што је став изнесен управо унутар, готово крлежијанских, а за Дијану тако уобичајених ремарки. У дијалогу Филипа и Дијане протеже се тема комунистичког покрета и судбина активисткиње Раде. На Радино питање о успешности ствари партије, Филип је одговорио: „Било је добро. Било је изврсно. Као да си казао, добра, изврсна представа”, (Пекић 2012, I: 410), што ће се поновити још једном, у оквиру истих Филипових рефлексција у дидаскалијама. Дијанин непреваљени јаз између оног што есенцијално јесте и оног што театрално мора бити, кулминира у тачки могућег признања њених осећања спрема Филипа, у немоћи да експримира свој битковни исказ, дакако, наново компримован у исцрпну ремарку: „Сад би ти, према дидаскалијама, морала полако да се измакнеш један корак, увређена његовом реториком, упркос томе што си под њом препознала искрено осећање” (Пекић 2012, V: 360). Његовански кредо, изведен из горе разматране реченице „Човек понекад игра боље неко што мисли” своје драстичне значењске реперкусије задобија у чину Дијаниног непристајања на Филипов коментар да јој се свакодневно „породица догађа”: „Ако већ морам у рђавом комаду да играм, не морам о њему и да мислим” (Пекић 2012, IV: 88), стога што је њен волунтаритет перманентно подстицан дубљим налогом дидаскалија: „Јер, мени се чини да наше дебате – оно, иначе, што су код нормалног света разговори – личе на позоришне пробе: најпре се наша драма бесконачним коментарима чисти од сваке спонтаности, а онда се од нас глумца тражи да се у њу уживимо, да лешину играмо као да је жива ...” (Пекић 2012, IV: 45, 46). Одсуство права на вољност одлуке и самосвесну сценску гестуалност, производи „несхватљиву чињеницу стања, малу разлику која одваја реализујућу комедију од праве и обичне комедије, чини да биће-за-себе док бира *смисао* своје ситуације и док се само конституише као темељ себе сама у ситуацији, не *бира* своју позицију” (Сартр, 1984: 104), при чему реализујућу и праву/обичну комедију треба схватити у духу прохибитивне фрактуре између бића по себи и бића за себе; у појави смеха – „када одједном осетимо несагласност једног стварног објекта са појмом, под којим је тај објект иначе с правом био субсумиран” (Шопенхауер 1981: 73).

Писац *Златног руна*, Борислав Пекић, активни је учесник романескних збивања под ентитетом *кузена* Борислава. Он је као хроничар, „такорекућ нужно зло, јер му је ујак, тек у скромном проценту Његован” (Пекић 2012, I: 49) и једини који се „ропски држи дидаскалија” (Пекић 2012, I: 90). Цитирано место односи се на аранжирање бадњачарске приредбе *Три јерарха*. Посреди је инсценација библијске епизоде о доласку

мудраца са Истоке тек рођеном Исусу. Уз асистенцију велечасног Грудена, домаћица Емилија игра улогу Јосифове слушкиње, а три света краља јесу деца: Исидор – Мелхиор, Димитрије – Балтазар и кузен Борислав – Гаспар. Мала драма унутар велике породичне драме Његован Турјашких неретко постаје симболички именитељ. Запазимо како Федор Кирилове сирочиће Арсенија, Емилијана и Ђорђија назива трима јерарсима: „До каквих су, дакле, уносних закључака дошла Три Јерарха? Рађа ли се у овој Содоми ипак један Божји син” (Пекић 2012, I: 180, 181). Борислављево ропско држање према дидаскалијама тиче се упутница велечасног Грудена и Емилије у погледу избегавања пропуста при извођењу драмске игре, што ће рећи, пригодне драме. Међутим, у каквим релацијама стоји кузен Борислав спрам дидаскалија породичне драме?

Посматрајући упризорење библијске легенде, Породични дух се пита: „Каква је то *анатемната* маскарада? Каква шминка, *ftiasidi*” (Пекић 2012, I: 85). Одређење маскарада, по свој прилици, није абрутно. Зашто? Јер „није само пука историјска случајност што реч *персона* у свом првобитном значењу означава маску. То је пре спознаја чињенице да свако, увек и свуда, мање или више свесно, игра улогу” (Park 1950: 249). На основу фрактуре оличене у Дијани, распеца траженог и могућег, стварног и претпостављеног: „Она проба улогу будуће мајке, да би јој се пред премијеру рекло како ће абортирати још у првом чину. И после се од ње очекује да остала два чина игра као да никад и није била у другом стању” (Пекић 2012, IV: 48), може се говорити о *кривој свести*, јер „раскринкавање значи изнијети на видјело механизам криве и неслободне свијести” (Слотердајк 1992: 30). Зато биће глумца *није* (Де Бовоар 1982: 371-372).

Да бисмо установили степен везаности кузена Борислава за дидаскалије, ваља се обазрети на природу бића Породичног духа. Већ на почетним странама првога тома инсистира се на отклону од духа крсне славе, племенских демона, сила Наличја, римских лара, пената итд. (Пекић 2012, I: 34). Периодичне појаве Породичног духа убрајају се у ред трауматичних историјских искустава, чијим изазовима треба одговорити, у истих мах дајући одговор на питање *како преживети*. Кузену Бориславу, *alias* Бориславу Пекићу, није сасвим јасно „којим сам магијским странпутицама Причу уходио” (Пекић 2012, VII: 559). Нека остане непревиђено како је „невидими и свевидиви Породични Дух увек и Дух Приче” (Пекић 2012, VII: 555). Кузен, дакле, представља медијум Духа Приче и мора се равнати сагласно захтевима Приче, јер чак и кад начини посве ретардирајућу дигресију, свестан је обавезности враћања на причу: ”А сада – натраг, Дужности и Причи” (Пекић 2012, VII: 567). Прича отеловљује кулисе

ван којих нема представе: „Кулисе теже да остану тамо где јесу, тако да они који би да за свој наступ употребе сценску позадину, не могу да га отпочну пре него што стигну на за то одређено место” (Гофман 2000: 36), а фамилијарно Правило игре Фирме Његован било је одувек: „да се никад не истурамо на бину, него да радимо иза ње” – иза кулиса (Пекић 2012, IV: 558) Иманентна подвојеност на Породични дух и Дух приче, сачињава, уистину, алтеритет, са једне стране, инвокативног петрификата – чина зазивања Музе да надахне на Причу, а са друге стране, наративног апотропајона – чина опстајања захваљујући Причи. Премда то не остаје раскривено, можда Породични дух управо стога бира кузена Борислава као акуратног хроничара *геноса*, будући да се покорави Причи.

Биће циркуса

Фамилијарно позориште Његован Турјашких (Пекић 2012, V: 337) или „фамилијарне касапнице у властитој режији” (Пекић 2012, V: 66) подлежу разнородним реноминацијама. Премда се истиче како се Головани јесу ородили са Његованима, априорно се одбацује једнакост аутономног деловања Голована унутар „породичног циркла” (Пекић 2012, I: 54). У изнова предстојећим *метанастевсисима* – онтолошким сеобама и локусним пресељењима – зачиње се „нови круг постојања, млади породични циклус” (Пекић 2012, I: 36). *Вориодитикос диадромос* – перманентно тражени *Северозападни пролаз*, чије откриће омогућује избављење геноса и придонеси *Хрисомалон Дерас* – *Златно руно*, често наводи на криви траг, трасирајући пут круга: „Стално се у циркл иде¹” (Пекић 2012, I: 271). Директна латинска позајмљеница циклус, изображена француска (*cercle*) и немачка (*Zirkel*) лесека циркл и њена дијалекатска варијанта циркл, дивегрентним стилским модулацијама конституишу интимну геометрију круга породице. Која драма је на сцени фамилијарног позоришта, у пречнику описаном из тачке круга породице?

Ако ли останемо при геометрији, нека буде речено да Др Георгије, Наталија Федоровна и Федор, отац, мајка и син, образују један од неколиких породичних његованских троуглова – троугао *руског душевног циркуса* (Пекић 2012, I: 185). Сходно одсуству ослонаца у трећој тачки, Симеон Газда и Јулијана Толнај нису у позицији да образују троугао, барем изван оквира своје породице. Отуда је „за обоје најпробитачније да се поцепамо, да свако са својим циркусом остане” (Пекић 2012, IV: 325). Јулијани Толнај

¹ Песма Тина Ујевића, *Фисхармоника*, најтачније одражава његованску бесциљност лутања: „Ми смо ишли путем. Пут је био дуг./ Касно опазисмо да је тај пут круг”.

приписују се бројна коњостројења и тјелодвиженија у циркусу господина Шамсудина Тота из Осијека. Уколико Тотов циркус посредством Јулијане раскида пословне контракте са Газдом, ком се циркусу Газда враћа? Газдин негативни биланс поравнава се повратком Фирма-Фамилији, породичном циркусу: „Шта кошта да ти за то рок у циркус од *Schweindhund* Тот не уђи, него ја из њег изиђе и у твој Циркус, хоћем кажем, *Firmen* уђим” (Пекић 2012, IV: 260). Иванин вереник Ћовани, странац као и Јулијана Толнај, изјашњава се о породичној ситуацији Његован: „E, per amor di Dio, Ivana, smettita di usarmi come attrazione per il vostro circo di famiglia”² (Пекић 2012, V: 384). Спадајући у категорију *ksepos*, Јулијана и Ћовани, вођени интринзичким чулом бића алијенације, у стању су да спознају оно што самим Његованима измиче – *meritum* бића циркуса. Шта је, напослетку, биће циркуса?

Законитости драмског конфликта и услови формирања његованског троугла стоје у чврстој интермедијацији. У разговору са Филипом о Емилијином покушају рекреирања Бадње вечери у Градшчини на начин Тајне вечере општег измирења, Дијана изражава запитаност: „Јеси ли приметио да овде тек нека велика мука може тројицу људи да задржи заједно? Чим се појави трећи, један се од прве двојице извини” (Пекић 2012, I: 409). Дијанин исказ одблескује како на *руски душевни циркус*, тако и на модел *три јерарха*. Троугао Др Георгије, Наталија Феодоровна, Федор – представља неуравнотежено геметријско тело оца распусника, мајке алкохолчарке и сина моралног неурастеника. Реч је, дакле, о троуглу у трајној дипсерзији углова, тј. тачака ослоња. Томе пак насупротив, противставља се дискурс о три јерарха, који поред деце у бадњачарској режији Емилије и Кирилових сирочића, реинтегрише и Три јерарха Српске трговине – Кир Симеона Његован Лупуса, Давида Бехара Хаима и Алексу Симића (Пекић 2012, II: 155). У питању је итеративни троугао историје. Ако уважимо да „the maximum triangle is a circle” (Kuzansky 1985: 23–24) онда пекићевска геометрија почива на еуклидовском разумевању простора. Уколико томе додамо и дискретни семантичко-етимолошки ранфиман израстао на дијалектици односа циркла и циркуса, постаје аподиктички неупитно да је биће циркуса – круг (*circus*). Какву улогу игра круг?

Пратећи динамику развоја и поетичких промена српске прозе седамдесетих година прошлога века, књижевни историчар може нотирати, у случају да се препусти мишљењу, што, признајемо, није безазлен чин, зачуђујући поетичку блискост трију писаца: Иве Андрића, Данила Киша и Борислава Пекића. Кишов *Породични циркус*, изласком *Пешчаника* из

² И за име Бога, Ивана, престани од мене да правиш ваш **породични циркус**.

штампе, 1972. године отвара компаративно неоткривени магистрални ток, пролонгиран постхумно објављеном Андрићевом збирком прича *Кућа на осами*³ 1976. (*Циркус, Геометар и Јулка*) и *Златним руном* које се ниже у седам рукаваца, почев од године 1974. Не изазива подозрење једино одсуство научних прилога о теми циркуса у литератури, већ франпантна минорност респектабилних театролошких радова⁴. Стичући увид у постојеће напise о семиотици циркуса, ипак се издваја као пресудно: „the whole circus architecture is organized with respect to the ring which is the redundantly marked focus of all the other activities, its semiotic center of gravity” (Bouisacc 2010 : 17). Није занемарљива ни важност геометрије циркуског прстена или сфере, укључујући: 1) inside versus outside the ring, 2) its center versus its periphery, 3) diametric versus circular movement, 4) horizontal plane versus the vertical dimension (Bouisacc 2010: 18). Семиотички простор циркуског круга прозводи читав један космос знакова. Употреба речи космос није произвољна, већ спецификована платоновским виђењем космоса као сфере или круга, те душе света која детерминише кружна кретања небеских тела (Платон 1981: 73–74). Чак и Аристотел у спису *О небу* расправља како би се са много страна могло задобити уверење да не постоји друго кретање сем кружног, предначујући мајоритет кретања у кругу (Аристотел 1989: 16). У тим констелацијама, можда је боље поставити питање какву улогу игра глумац у циркуском кругу, кругу надређеног кретања и сопственом космосу?

Делез дистингуира бога Крона и божански круг садашњости и протубога глумца, подређеног богу Аиону, коме припада безгранична прошлост-будућност, одражавана у празној садашњости: „Глумац репрезентира, но оно што репрезентира је увијек још будуће и већ прошло (...) он остаје у тренутку, како би глумио нешто што предначи и заостаје, чему се нада и чега се сјећа (...) улога је у истом односу с глумцем као што су будућност и прошлост с тренутачном садашњошћу која им одговара на црти Аиона” (Делез 2015: 139, 140). Зато је циркуски глумац протуактуализатор – извођач властитих догађаја.

³ Вредело би промислити и о циркуско-луткарској фигури Карађоза у *Проклетој авлији*, не губећи из вида Симеона Газду – „марионетски труп музејске лутке”, „нашимнкану кожно лутку Карађоза”, „циркуског Карађоза” (Пекић 2012, I: 74, 76; Пекић 2012, III: 315, Пекић 2012, VII: 562)

⁴ Није ништа битно друкчије ни у светској хуманиори, изузев ретког изузетка, какав је Paul Boissac, са књигама: *Semiotics at the Circus*, *Circus as Multimodal Discourse: Performance, Meaning, and Ritual*, *Semiotics of Clown and Clowning: Rituals of Transgression and Theory of Laughter*, *The Meaning of Circus: The Communicative Experience of Cult, Art, and Awe*.

За циркуског глумца – кловна – најчешће се каже да је човек животног неуспеха, па ипак, распон глумчевих катарзичких ефеката креће се од смеха до суза, при чему смех треба узети за оно озбиљно (Лазих 1992: 419, 421, 423). Газди се, из фотеле, Његовани причињавају „ко да се циркузањерски клонови измотафад у погребну литанију”, чак се и себи самом чини кловном: „Когођ да сум циркузањт, а не Фирма чофек...” (Пекић 2012, I: 191; Пекић 2012, V: 15). Саобразно томе, и за Симеоне уопште, могао би се везати луткарски хабитус, јер поред свих скуних и старих артефаката у дому Његована, „најлуђи је, свакако, кројачка торзо-лутка о којој и сад виси самртниково походно одело с фесом на врху”, па Газди крај Лупуса у постељи изгледа „да је у постељи његова воштана лутка” (Пекић 2012, IV: 532). Уосталом, Газдина непомичност и ограничен број покрета и физиолошких реакција одговарају предиспозицијама лутке, „која се изражава минималним средствима игре” (Лазих 1992: 405). Да ли је клоновска игра, напokon, комедија или трагедија?

Трећи том *Златног руна* нуди понајвише смерница за решавање те књижевно-теоријске дилеме. Шминкајући мртвог султана Сулејмана Величанственог, преминулог пред саму опсаду Бечу, а по наредби великог везира Мехмед-паше Соколовића и у присуству дворског хећима Кајсунизадеа, Симеон Сигетски контемплира о давању примата Римљанима над Грцима, у погледу уметности: „У амфитеатрима се не глуми као на Олимпијадама. Живи се. Цезари се на паште око тога да уметност спусте до живота. Они живот подижу до уметности”, па стога „циркуси Maximus, Flavinius, Caligulus, Colosseum праве ТРАГЕДИЈЕ⁵ с величанственом кентаурском смешом живота и уметности” (Пекић 2012, III: 131). Позивајући се на овај навод, брзоплето би се посегнуло за трагичким маркерком циркуске уметности. Мада је циркуски објављивач замена за трагички хор (Пекић 2012, III: 131), Шамсудинов циркус, у ком је и Симеон Сигетски суделовао у потурченој драми за увесељење турског света, по закону круга⁶, много раније но што је његов потомак газда заиграо „надмашио је и грчку драму. Измешао је комедију с трагедијом, спојио непријатељске начине Еурипида и Аристофана у оријенталну папазјанију” (Пекић 2012, III: 206). Ком драмском полу се приближава кретање у кругу?

Поводом његованског креда говорили смо о симулацији. Према Бодријару, „представа, репрезентација, полази од принципа еквивалентности знака и стварног (чак и ако је та еквивалентност утопијска, то је

⁵ Верзал је Пекићев.

⁶ Није само одабир циркуског позива повезница двају Симеона, него и истоветно име циркуског настојника.

фундаментално правило). Симулација полази, насупрот томе, од утопије принципа еквивалентности” (Бодријар 1991: 9). Дијанин савет Кристијани „много је важније знати играти у животу” (Пекић 2012, I: 239), кореспондира са циркуском девизом Симеона Сигетског „ΠΡΟΚΡΙΤΙΣ Ι ΤΑΝΑΤΟΣ – ΓΛΥΜΙΤΙ ΙΛΙΙ УΜΡΕΤΙ”⁷ (Пекић 2012, III: 201). Изузимајући *Тимаја*, Платон излаже тезу о кружном кретању у структури мита као приче о утемељењу у *Федру*, *Државнику*, *Софисту*. „Сам је софист биће симулакрума, сатир или кентаур” (Делез 2015: 230). Његовани су утолико пре носиоци симулакрума, што се њихово кентаурско порекло преноси од Ноемиса и приче о Аргу, „циркус-лађе” и онога „што је, под њеном заштитом, изумрла цивилизација РАЧУНА могла својим наследницима да завешта” (Пекић 2012, I: 258). Будући да је симулакрум „слово самог понављања”, треба разликовати трагику од комике понављања, „једанпут као трагичну судбину, други пут као комично обележје” (Делез 2009: 35, 39). Немогуће је дефинисати партикуларну појаву циркуса изван сагледавања целокупне романескне конструкције као породичног циркуса. Коначно, проблематично је и увођење термина роман, следствено означитељу *фантазмагорија*: „Као да се пред њим и укућанима подигла завеса у театру, за који нису знали да постоји и да своје **фантазмагорне**⁸ **представе** даје управо ту где они мисле да воде уредан, разборит, успешан, грађански живот” (Пекић 2012, I: 476, 477). Платон у *Софисту* анатомски прегледно вивисекцира подручје копије-иконе и поље симулакрума-фантазме, а „симулација јест сама фантазма, односно учинак функционисања симулакрума као машине-рије – дионизијска машина” (Делез 2015: 236). Инволвираност Његована у Дионисов култ и елеусинске мистерије не треба посебно доказивати.

Да ли се историја понавља као циркус?

Може се учинити пренаглим уводити ново питање, а да се није анулирало насловно, али, по свему судећи, смртоносност његованског историјског искуства од далекосежног је значаја по проницање у репетитивност историјског процеса на начин циркуске представе. Уосталом, и Хајдегер сматра да је величина питања у могућности *запитивања*. Наиме, упркос меркантилистичком концепту историје као поседа: „Историја није камен. Историја је памћење. Живот је памћење. Није посед само оно што се цифром може изразити” (Пекић 2012, I, 371), Његовани су узимали „збогом од историје” (Пекић 2012, III: 330). Зашто?

⁷ Верзал је Пекићев.

⁸ Истицање је наше.

Протеран са брода Арго и одбачен од Аргонаута, Неомис, древни предак Симеона, у једанаестом Салду седмог тома Златног руна, „ујахује у историју, не видећи између пакла и ње никакве међе” (Пекић 2012, VII: 477). Док је боравио у миту, Ноемис је био навикнут на друкчије поимање времена од историјског, на темпоралну пунктуелност (Шпенглер 2020: 156). Суштина митског времена целисходно је обухваћена у Орфејевом образложењу: „Мртве нас душе то вабе из времена будућег што прохујало је давно и што сад се тек понавља, ко дан за једнаким даном, и ноћ за ноћима истим” (Пекић 2012, VII: 252). Како је могућно да је будућност прохујала, односно да је већ била? Орфејева песнички уобличена визија, упућује на кружну композицију, на цикличну организованост митског времена, подељеног на периодично поновљиве временске одсечке.

Од Августинове *De civitate Dei*, филозофија историје се модификује у дисциплину врло опсежну и напасе енигматичну. Скоро да нема рецентнијих и мериторнијих студија у области филозофије историје од Шпенглерове *Пропасти Запада* и *Истраживања историје*, Арнолда Тојнбија. Можда, евентуално, *Преглед историје*, Х. Џ. Велса (Лукић 1970: 9). Тојнбијево излагање историје у тоталној опреци спрам линеарности, побуђивало је различите ставове и критике. У том смислу, Тојнбијева пројекција историје може се читати као птоломејска или прекоперниканска. Иако се у Тојнбијевом делу могу наћи дословне театралне визуализације: „на уској позорници овога света” (Тоунбее 1963: 24–25), блиске онодобној историографији, Тојнбијев историографски приступ пати од одсуства једнообразности; нити је оделито историјски, нити је само социолошки, тај приступ је, укупно узев, историјско-социолошко-филозофско-религијски (Лукић 1970: 25). У једном од каснијих спекулативних прелома мишљења, Тојнби сасвим напушта антилинеарност у корист Бога и хришћанских вредности – последњих мерила и „крајњег циља људске историје” (Sorokin 1963: 279). Остављајући по страни све недостатке, које, будимо објективни, поседује свако рецепцијски револуционарно дело, Тојнбијев допринос на пољу понирања у дубински смисао стања мировања и стања кретања у свету, непорецив је. Премда му се, чак и на том месту, замерао биологизам – рађање, раст, опадање и смрт цивилизација, остају неприкосновени теоријски конструкти, перманентно одбрањиви на нивоу ритмичких пулсација историје. За разлику од Шпенглера, Тојнбијева циклизација историје декларише истовремено цивилизацијски сапостојеће појаве, чија последичност ретко врхуни поновљивошћу антиципативног карактера. Кретање изазова-и-одговора, повлачења-и-повратка, опоравка-и-погоршања, раскола-и-поновног рођења, задржавају се у домену синхроних

историјских вредности. Међутим, откуд митски типична цикличност у историјском временском обухвату, макар и синхроним?

Следствено Шпенглеру, конституисање феномена светскоисторијске позорнице датира још од Плутарха, а усложњава се у доба народно-романтичарских покрета. (Шпенглер 2020: 29). Када констатује да већ сама нотација засебне научне гране – археологије – представља довољан разлог историјском понављању, те би Петрарка био првим археологом, Шпенглер није до краја уверен „за кога постоји историја” (Шпенглер 2020: 28, 35). Немачком теоретичару *пропасти запада* могао би у помоћ притећи неименовани глас Његован Турјашких: „Историја има вредности само за народе којима тек предстоји. За оне што су је имали, више је од штете него од користи. Претвара се у илузију која се скупо плаћа” (Пекић 2012, I: 269). Како се историја валоризује у зависности од степена неисторијског егзистирања једнога народа и спадају ли Његовани у ту категорију?

Позорност Др Михајла, породичног историчара, привлачи Дијанина примедба: „Мени је речено да су се Његовани историје клонили као куге...” , којој он узвраћа становиштем: „Они су једино настојали да се историја не бави њима” (Пекић 2012, I: 406). Стога што „ма које, појединачно биће понавља, с најдубљом нужношћу, све фазе културе којој припада” (Шпенглер 2020: 172) и за Његоване се може рећи да учествују у реитерацији цинцарске културне историје. Због чега онда „изгледа да само наш газда не умире од историје, него од бешике” (Пекић 2012, I: 406) ? До извесне мере, Газда је једини оздрављеник од историје, јер, иако се не верује лудој Береники да је видела непокретног старца како одлази у ватру, на делу је ипак последња велика сеоба Кир Симеона Газде, у Аркадију – у мит, у складу са реверзибилношћу симеонског кретања; на бунару Калихорон, у Елеусини, догодило се посвећење: „Хиером обдарен, у ватру одлази да судбину своју изабере” (Пекић 2012, VII: 13). Судбину ваља посматрати као улазак у историју. Изузетно је занимљиво зашто се историја бира као судбина. Наиме, добро је познато да се за човека античког света везује веровање у Мојре, три сестре, Клоту, Лахесу и Атропу – три лика једног лица судбине, чија еманативна снага стоји чак и над вољом богова, како преноси и Хомер. Не би била неутемељена тврдња о одабиру историје као судбине, имајући у виду егзилијарни карактер уласка у историју. Историја је прогонство Његована у којој се понавља структура мита. Сваки Салдо седмог тома најављује по један потенцијално поновљив историјски догађај: *како почесмо трговину, како постаде лаж, како постасмо похотни, рађање уметности, како настаде посед, како је дошла брига, откуда лудило, како се родила моћ, како је настао грех, суђење и преображај. На*

тај начин, Газда потврђује Шпенлерову тезу да је „историја једне културе прогресивно остваривање онога што је њена могућност. Испуњење значи исто што и крај” (Шпенглер 2020: 165) и зато „*Adio, Arion!* Збогом и свако добро, Велики Мајсторе Живота” (Пекић 2012, VII: 621). Интерогација пред Породичним Духом/Духом Приче – *како преживети*, одражава тренутак изумирања цинцарске културе и трансферисања у цинцарску цивилизацију (Шпенглер 2020: 167), што је предмет парница Газде са Српским аветињским судом на Цветни четвртак.

Античка категорија *сећања* и модерна категорија *хабитуса*, налазе се у оштрој опозицији према *мишљењу будућег – понављању*. Тако Кјеркегор и Ниче заснивају, не више филозофски театар, колико театар будућности: „У театру понављања искушавају се чисте силе (...) говор који говори пре речи, гестови који се праве пре ораганизованих тела, маске пре лица, сабласти и утваре пре особа” (Делез 2009: 23, 25, 28). Симеон Газда пред Српским аветињским судом изјављује: „Без понављања нема историје” (Пекић 2012, V: 91). Понављање је зато „заиста оно што се прерушава конституишући се, оно што се конституише само прерушавајући се” (Делез 2009: 38), те је посве неуобичајено што историја и фигурише као парадоксални театар (будућности). Ваља, међутим, одвојити понављање-меру од понављања-ритма: „Нема понављања без онога који понавља, нема репетиције без репетитора” (Делез 2009: 45, 59). Управо Теодор говори са пуковником Емилом о томе како „ништа не придобија тако народну машту као успела репетиција неке историјске касапнице” (Пекић 2012, VI: 96). Приповедачева запитаност пред Газдиним напорима да се претвори у коња: „зар то није тек понављање неке наопаке жудње што је распињала Симеона Хацију” (Пекић 2012, II: 364), приказује екстензију мере и ритма. Историјски театар будућности, ни комедија ни трагедија, иако често трагикомедија, у укупној противречности својих конституената, понекад подсећа на циркус: „Догађајима недостаје извесна зверска спонтаност без које и најкрвавија историја личи на рђаву глуму мисирских Цигана што по бивацима приказују лажне ратове и лажне победе ислама” (Пекић 2012, III: 70). У крајњој консеквенци, држећи се механизма симулакрума и ритма-повнављања као одређујућег фарсичног чиниоца, чини се да је посреди „фантазмагорична историјска фарса” (Пекић 2012, III: 125).

Извори

Пекић 2012: Борислав Пекић, *Златно руно*, I – VII. Београд: Laguna.

ЛИТЕРАТУРА

- Аристотел 1989: Аристотел, *О небу*. Београд: Графос.
- Бодријар 1991: Жан Бодријар, *Симулакруми и симулација*. Нови Сад: Светови.
- Буйсак 2010: Paul Bouissac, *Semiotics at the Circus*. Berlin: De Gruyter Mouton.
- Гофман 2000: Ервинг Гофман, *Како се представљамо у свакодневном животу*. Београд: Geopoetika.
- Де Бовоар 1982: Симон де Бовоар, *Други пол*. Београд: БИГЗ.
- Делез 2009: Жил Делез, *Разлика и понављање*. Београд: Fedon.
- Делез 2015: Жил Делез, *Логика смисла*. Загреб: Sandorf.
- Кузански 1985: Nikola Kuzansky, *On learned ignorance*. Minneapolis: Banning Press.
- Лазић 1992: Радослав Лазић, *Свет режије*. Нови Сад: Прометеј.
- Лукић 1970: Радомир Лукић, *Предговор, у: Истраживање историје*. Београд: Просвета.
- Парк 1950: Ezra Park, *Race and Culture*. London, The Free Press.
- Платон 1981: Платон, *Тимај*. Београд: Србоштампа.
- Сартр 1984: Жан Пол Сартр, *Биће и ништавило, Оглед из феноменолошке онтологије*, књ. I. Београд: Полит
- Сорокин 1963: Pitirim Sorokin, *Modern Historical and Social Philosophies*. New York: Dover Publications.
- Слотердајк 1992: Петер Слотердајк, *Критика циничног ума*. Загреб: Глобус.
- Тојнби 1962: Arnold Toynbee, *A Study of History*. London: Oxford University Press.
- Шопенхауер 1989: Артур Шопенхауер, *Свет као воља и представа*, први део. Нови Сад: Матица српска.
- Шпенглер 2020: Освалд Шпенглер, *Пропаст запада*. Београд: Службени гласник.

Konstantin D. Adanin

WHY NJEGOVANS ARE DYING FROM HISTORY?

Contribution to the theater of the circus in Golden Fleece

Summary

The paper seeks to point out, on the one hand, a specific structural-compositional framework, and on the other hand, the immanent theatricality of the being of Pekić's Golden Fleece. The organization of the Njegovan-Turjaški family into a micro-theatrical community – a family theater – is emphasized. Attention is drawn to the fundamentality of the Njegovan's credo of being-acting and to the symbolic subordination to the will of the didacticists. The symbolism of the circle is discussed in the context of defining the circus genre, as well as the semantics of the family circus. The nature of historical repetitiveness is analyzed and the relationship between the conceptualization of time in history and myth is examined.

Key words: theater, family, circus, circle, history, myth, repetition.

Милица Р. Миланков*
Институт за књижевност и уметност
Београд
ORCID-ID 0009-0003-8574-8965

Оригинални научни рад
Примљен: 5. 09. 2025.
Прихваћен: 30. 10. 2025.

„ПИЕТА” ИВАНА В. ЛАЛИЋА: ЕКФРАЗА ВИЗУЕЛНОГ МОДЕЛА И ПОХВАЛА ВИЗУЕЛНЕ УМЕТНОСТИ

У раду посвећујемо пажњу песми „Пиета” из песничке збирке *Писмо* (1992) Ивана В. Лалића. Песми није посвећена нарочита пажња у досадашњој науци, с изузетком неколиких вредних студија, на чије се идеје надовезујемо. Наш главни фокус представља истраживање природе Лалићевих стихова кроз призму различитих теорија екфразе. Темеље интерпретацији поставља теорија екфразе визуелног модела (Тамар Јакоби). Примењујући, али и преиспитујући претпоставке теорија Леа Шпицера, Марија Кригера, Венди Стајнер, Џејмса Хефернана, Тамар Јакоби и других, и спајајући наизглед противречне теоријске импликације, анализирамо однос дескриптивности и наративности, статичности и динамичности, простора и времена, те видљивог и невидљивог у Лалићевој песми. Остварујемо и нужни интердисциплинарни дијалог с историјом уметности, хришћанском иконографијом и визуелним представама сугерисаним насловом песме, то јест *pietà* композицијама, које доводимо у везу с привилегованим темама и мотивима Лалићеве поезије – Богородицом и љубављу. Ослањајући се на дуговеку традицију тумачења односа између књижевних и визуелних уметности, закључујемо да Лалићева „Пиета” не дозвољава свођење на било који теоријски оквир без остатка – средства на

* milica.milankov00@gmail.com

којима почива откривају да она представља својеврсну вербалну похвалу визуелне уметности о којој пева.

Кључне речи: Иван В. Лалић, „Пиета”, *Писмо*, *pietà*, Богородица, екфраза, однос дескриптивности и наративности, просторне и временске уметности, видљиво и невидљиво.

Богата и драгоцена традиција тумачења песничке збирке *Писмо* (1992) Ивана В. Лалића, традиција која почива на напорима трудољубиво улаганим у расветљавање песнику важних и у збирци повлашћених тема, мотива и идеја, песму „Пиета”¹ ипак није досад поставила у само средиште интерпретативне пажње.² Песма која се у Лалићевој претпоследњој збирци нашла у циклусу са неким од најлепших, најчитанијих и највише анализираних песама, попут песама „Шапат Јована Дамаскина” и „Никада самљи”, завређује нарочиту пажњу не само због неупитног уметничког квалитета. Она у себи сабира неке од круцијалних преокупација свеколиког Лалићевог песничког света и његових поетичких доминанти. Посредно или непосредно, „Пиета” одражава истанчан осећај за песничку транс-позицију фигуре Богородице,³ хришћанске мотиве,⁴ тему љубави, тему спасења, однос видљивог и невидљивог,⁵ однос простора и времена,⁶ те брижљиво неговану песничку слику.⁷ У овај низ неминовно спадају и неки

¹ В. Лалић 2022: 75. Наводи из песме биће дати према овом издању.

² Међу изузецима се налазе текстови „Наративност поезије Ивана В. Лалића” Бојане Стојановић Пантовић (2007: 93–108) и „Слика, икона и скулптура Богородице у песмама Ивана В. Лалића” Ане Козић (2024: 53–61). У њима су ауторке посветиле извесну пажњу песми „Пиета” и изнеле драгоцене идеје, о којима ће у овом раду свакако бити речи.

³ О фигури Богородице у Лалићевом песништву, од обиља литературе, в.: Стојановић 2007: 67–123; Алексић 2012: 401–410; Миленковић 2020: 201–221; Благојевић 2023: 137–155; Козић 2024: 53–61.

⁴ О религиозној тематици и хришћанским мотивима у песништву послератног модернизма в.: Башчаревић 2016: 9–20.

⁵ О односу видљивог и невидљивог у Лалићевој поезији, в. исказ самога песника: Лалић 1997: 280 и, такође из мора литературе, уп.: Велмар Јанковић 1987: XXIX; Јовановић 1994: 165; Јовановић 1997б: 13 и даље; Делић 2003: 9;

⁶ О односу простора и времена, о којем проговара и лирски субјект песме „Места која волимо” (в. Лалић 1969: 85), в.: Петровић 1988: 947; Јовановић 1994: 188; Јовановић 1997б: 12; Јаћимовић 2007: 114.

⁷ О песничкој слици у Лалићевој поезији и поетици најпре в. песниково поимање слике (Лалић 1997: 268, 287), често проматране у вези с поезијом и поетским наслеђем Војислава Илића, а елабориране и у засебном есеју о Војиславу Илићу (в. Лалић 1997: 29–44), а потом уп.: Јовановић 1994: 165; Божовић 1996: 38; Урошевић 1996: 27; Микић 1996: 69–95; Шеатовић Димитријевић 2004: 55; Христић 2005: 109; Бошковић 2007: 422; Лазаревић ди Ђакомо 2012: 144; Миленковић 2019: 80.

од Лалићевих доминантних поступака – интертекстуалност и цитатност. Већ сâм наслов „Пиете” недвосмислено указује на интерсемиотички, односно интермедијални цитат⁸ из домена ликовних уметности. На тај начин, ова песма ступа у важну микрозаједницу песама из збирке *Писмо* које остварују дијалог с историјом уметности, попут песама „Грчка грнчарија”, „Меланхолија”, „Римска елегџа”, „Шапат Јована Дамаскина” и других. Расветљавање одлика, значаја и свеукупне песничке вредности „Пиете” из новог угла позива на велик теоријски екскурс о интертекстуалности, цитатности, а понајвише о екфрази и разноликим видовима њеног испољавања, али и на интердисциплинарни дијалог с историјом уметности и хришћанском иконографијом.

Сâм Лалић је једном приликом изнео сопствено виђење цитатности, већ чувено и с разлогом радо навођено:

Замислите да је песма један осетљив тонски запис; у њему ћете разабрати и пратеће, разнородне звуке или шуме, неодвојиве од акустике простора где је запис настао. То је та цитатност, ако одређену културу или традицију схватимо као простор снимка тонског записа. (1997: 277)

„[П]ратећ[и], разнородн[и] зву[ци] или шумов[и]” не обухватају само језичке цитате – подстакнути како Лалићевим доживљајем цитатности тако и самим његовим песничким опусом, проучаваоци деценијама указују на различите манифестације цитатности, интертекстуалности и интермедијалности у делу Ивана В. Лалића.⁹ Интертекстуалност је, штавише, проглашена „једн[ом] од фундаменталних одлика” (Бошковић 2007: 422) поетике овог песника, који је непрестано успостављао „лирски дијалог са временом, историјом и културом” (Јовановић 1997б: 11). У *Писму*, у којем је Лалићев песнички развој „досегао врхунац” (Петковић 2007: 189), песник видно „усложњава интертекстуални материјал” (Шеатовић Димитријевић 2004: 121). Поводом *Четири канона* речено је да се у Лалићевој поезији цитатност не може „ограничити само на језички цитат, већ као и у осталим његовим песмама овде находимо мноштво интерсемиотич-

⁸ Функционално раслојена у утицајној теорији Дубравке Ораић Толић, цитатност се испољава, између осталог, и у виду интерсемиотичких, односно интермедијалних цитата, који упућују на подтекст пореклом из друге врсте уметности (в. 1990: 21–22).

⁹ Сажет преглед одабраних истраживања на тему Лалићеве интертекстуалности в. у: Делић 2019: 622–623. Из тог прегледа, али и других извора, издвајамо радове који из различитих углова проматрају овај феномен: Стипчевић 1999: 35–53; Стојановић 2007: 67–123; Шеатовић Димитријевић 2004; Стојановић Пантовић 2007: 93–108; Петковић 2007: 215–230; Јовић 2007: 231–263; Петровић 2007: 345–365; Делић 2011; Лазаревић ди Ђакомо 2012: 71–163; Благојевић 2023: 137–155; Козић 2024: 53–61. О аутоцитатности пак у збиркама *Страсна мера* и *Писмо* в.: Аврамовић 2015: 79–104.

ких цитата, из иконографије и сликарства” (Стипчевић 1999: 48 – наш курзив). Последња песникова збирка доживљава се као „велика – једна од највећих у српској поезији – химна поезији и уметности уопште (сликарству и, посебно, музици)” (Јовановић 1997б: 80 – наш курзив). Ови важни закључци вишеструко су потврђивани:

Дијалошка природа Лалићеве поезије се не исцрпљује само у истраживању интертекстуалних релација његових пјесама са лириком свијета. Лалићев дијалог прелази и на терен других умјетности и медија, превасходно музике, а онда и сликарства. (Делић 2019: 623)

Зато „интертекстуалне релације” у Лалићевој поезији јесу и „интер-медијалне, естетске и културно-историјске” (Делић 2019: 624).¹⁰ Поводом песме „Пиета” истакнуто је да песник остварује чак двоструку интертекстуалну везу – с Тином Ујевићем и *pietà* композицијом, од којих је Микеланђелова скулптура из Ватикана свакако најчувенија (в. Стојановић Пантовић 2007: 105). Уз песму „Пиета”, и песме „Фра Анђелико слика Благовести”, „Kunsthistorisches Museum” и „Шапат Јована Дамаскина”, у којима је фигура Богородице посредована кроз различите уметничке форме, сведоче о Лалићевој „интертекстуалност[и], интеркултуралност[и] и интермедијалност[и]” (Козић 2024: 59), односно о томе да „Лалићева култура сеже веома далеко, и дубоко, па безмало да нема простора европске културе до којег се није пружио корен Лалићевог радознања.” (Стипчевић 1999: 38)

Свака анализа интертекстуалних и(ли) интермедијалних веза у Лалићевој (и не само Лалићевој) поезији ваљало би да пође од следећег сазнања: „Да би *цитат* функционисао у вези са *прототекстом* потребно је да у читаочевој свести постоји живо сећање о целој песми, или одељку песме, из којих је цитат узет.” (Стипчевић 1999: 48) Другим речима, песник тражи од нас рецепијената „да наиласком на цитат сами досегнемо прототекст. У вези са прототекстом ми допуњујемо смисао и значење Лалићеве поезије.” (Стипчевић 1999: 49) Да ли песма садржи интрасемиотички или интерсемиотички цитат, односно да ли остварује дијалог са другим текстом или делом из друге уметности, не мења императив (пре)познавања прототекста – он и даље представља нужан предуслов за читање, разумевање и тумачење песме. У случају „Пиете”, рецепијент мора бити упознат с темом *pietà* у историји (западнохришћанске) уметности – представом мртвог Христа, тек скинутог с крста, у Богородичином

¹⁰ В. нпр. интермедијално/интерсемиотичко проматрање Лалићеве песме „Фреска” у: Шеатовић Димитријевић 2003: 483–484; Делић 2011: 121 и даље. В. и поменути рад „Слика, икона и скулптура Богородице у песмама Ивана В. Лалића” (Козић 2024: 53–61).

наручју, односно крилу (уп. Финалди 2000: 60). Ликовна композиција на коју упућује наслов Лалићеве песме дугује свој назив италијанској лексеми која означава саосећање, сажаљење, (са)милост,¹¹ а тематски се не подудара ни са једном сценом предоченом у јеванђељима – потиче из дванаестог века и премошћава јаз између Христовог спуштања са крста и потоњег погребенија (в. Финалди 2000: 60).¹²

Осим што ће поћи од свог предзнања о датој теми из историје уметности, читалац Лалићеве песме не сме своју рецепцију ограничити искључиво на Микеланђелову знамениту скулптуру из цркве Св. Петра у Ватикану (1498–1499) – сама песма то не захтева. Мада јесте најпознатија, поменути Микеланђелова скулптура представља тек једну од три, односно четири скулптуре на исту тему само у Буонаротијевом опусу¹³ – а свакако тек једну изведбу ове теме унутар њене дуговеке традиције у читавој историји уметности, не само италијанској и не само ренесансној.

¹¹ Гертруд Шилер (1905–1994), ауторка капиталних студија о хришћанској иконографији, пише о скулпторалним остварењима ове теме и подсећа на њихове називе у различитим националним традицијама: док се у Италији очулотворена тема Богородице с мртвим Христом у крилу назива *Pietà* (исти термин присутан је и у Енглеској), у Француској је позната под називом *la Vierge de pitié*, у Немачкој *die Marienklage*, *das Vesperbild* или *die Pietà*, а одговарајући латински термин је *imago beatae Virginis de pietate* (1972: 179). Лалићев одабир италијанског термина могао би бити одраз чињенице да је италијанска варијанта најпознатија, најприсутнија у историји уметности и најближа љубитељима и познаваоцима уметности, али би могао и имплицитно сугерисати песников одабир конкретне (италијанске) традиције и њеног подразумеваног корпуса уметничких дела на дату тему. У том случају, не треба занемарити могућност да „Пиета” на овај начин припада медитеранском кругу тема Лалићеве поезије, односно одражава приврженост Медитерану као „духовно[м] завичај[у]” (Делић 2019: 630). У свом приступу Лалићевој „Пиети”, нећемо се фокусирати на италијански визуелноуметнички корпус, него ћемо читати и тумачити песму независно од специфичности националних уметничких традиција.

О различитим аспектима Лалићевог односа према Медитерану в. и: Лалић 1997: 276, 287; Стипчевић 1999: 53; Христић 2005: 104; Шеатовић Димитријевић 2004: 53; Шеатовић Димитријевић 2007: 135 и даље; Ужарева 2022.

О Лалићевом односу према Италији као „де[лу] оне Лалићеве ’унутрашње географије’ о којој песник сам говори” (Лазаревић ди Ђакомо 2012: 105; в. Лалић 1997: 274) в.: Јахимовић 2007: 118; Лазаревић ди Ђакомо 2012: 71–163; Делић 2011: 97–114; Делић 2019: 631 и даље.

¹² Г. Шилер истиче да је прва (скулпторална) *Pietà* настала око 1300. године у немачким манастирима: „Била је то нова уметничка творевина и први пут се помиње (*Vesperbild*) 1298. године. Ове скулптуре су произашле из медитативне контемплације Христових мука у његовом Преображењу и служиле су просвећивању верника.” (1972: 179) У Француској је овај тип скулптуре усвојен нешто пре почетка XV века, док се у Италији појавио после 1400. године (Шилер 1972: 181).

¹³ Осим скулптуре из цркве Св. Петра у Ватикану, реч је о следећим композицијама: Фирентинска *Pietà* (око 1547–1555, Музеј Фирентинске катедрале, Фиренца), Ронданини *Pietà* (око 1556–1564, Замак Сфорцеско, Милано) и Палестрина *Pietà*, чија је атрибуција, заправо, већ дуго упитна. О трима неупитно Микеланђеловим *pietà* скулптурама в. Харт 1975.

Такође, иако јесте најчешће очулотворена у форми скулптуре, ову тему упризорио је и велик број сликара.¹⁴ Све ово важно је узети у обзир, јер то да ли песник алудира на конкретно уметничко дело или не – утиче на тумачење песме.

Почетну тачку тог тумачења представља запажање да Лалићева песма представља пример екфразе,¹⁵ „литерарн[е] евокациј[е] просторне уметности” (Јакоби 1995: 600), или, прецизније, „вербалн[е] репрезентациј[е] визуелне репрезентације” (Хефернан 1993: 3).¹⁶ Већ наслов Лалићеве песме упућује на екфразу,¹⁷ која „експлицитно репрезентује саму репрезентацију” (Хефернан 1993: 4), односно друго, визуелно уметничко дело. Оно што песма не открива, међутим, јесте то о којем је тачно делу реч. Уместо да трага за одговором на ово питање, који ће му увек измицати, тумач може да досегне за теоријом екфразе пиктуралног/визуелног модела, односно теоријом екфрастичког модела (в. Јакоби 1995: 599–649;¹⁸ Јакоби 2004: 83; Јакоби 2007: 157–171¹⁹), коју је формулисала Тамар Јакоби. Речима теоретичарке, екфраза пиктуралног/визуелног модела заснива се на „заједничк[ом] имени[оцу], генерализован[ој] визуелн[ој] сли[ци]” (Јакоби 1995: 601), која представља скуп одлика апстрахованих из мноштва конкретних и међусобно тематски или на други начин сродних визуелних примера као извора (в. Јакоби 1995: 601–603). Односно, екфрастички модел подразумева одсуство конкретног уметничког дела, али значи присуство „добро познатих чинилаца, приказаних на безбројним уметничким делима” једне врсте и погодних за стварање „визуелн[ог] клише[а] (топос[а], схем[е]) у нашем уму” (Јакоби 2004: 83; уп. Јакоби 2007: 160–161). Под овим терминолошки варираним, а у бити међусобно заменљивим пој-

¹⁴ Читалац Лалићеве песме би, с правом, могао скренути пажњу на песников одабир речи „скамењени” као на доказ да је заиста реч о скулптури, а не о слици. Уколико, међутим, ову реч не доживимо у дословном, него метафоричком смислу, схватићемо да је једино важно да је посреди уметничко дело, на којем су фигуре непомичне, „скамењене”. Другим речима, могли бисмо прихватити да је реч о слици готово исто колико и да је реч о скулптури.

¹⁵ Тамар Јакоби истиче да је екфраза „крвни термин који обухвата различите видове преводне визуелног објекта у речи” (1995: 600). Стога и теорије екфразе јесу многобројне, али у овом раду нема ни прилике ни потребе, нити је могуће, предочавати их све. Ослањамо се на закључке оних теоријских поставки на које, по својој природи, позива сама Лалићева песма. О историји појма екфразе в. Ристић 2022б: 165–179.

¹⁶ Сви наводи из секундарне литературе на страном језику дати су у нашем преводу.

¹⁷ На екфразу у песми је скренута пажња: Козић 2024: 53, 59.

¹⁸ Служимо се наведеним текстом из 1995. године у оригиналу, али овде упућујемо и на српски превод, објављен у 457. броју часописа *Поља* из 2009. године (в. Јакоби 2009: 61–102).

¹⁹ Текст који је код нас објављен у преводу 2007. године, на енглеском језику први пут је објављен 1998. године.

мовима²⁰ јединствене теорије, ауторка подразумева два случаја с једном заједничком основом – реч је о екфразама које нису „вербална репрезентација” конкретног уметничког дела. У једном случају, екфраза не само што није „вербална репрезентација” *специфичног* уметничког дела, него није „вербална репрезентација визуелне репрезентације” уопште, већ саме стварности. У подлози таквих екфраза се заправо налазе поређења – део стварности је *налик* на визуелно уметничко дело (нпр. сцена људи за столом *наличи* на ликовни приказ *Тајне вечере*, али је и даље део стварности) (в. Јакоби 1995: 599–640).²¹ У другом случају, екфраза се одиста односи на уметничко дело, али је оно неподударно с конкретним делом из историје уметности (нпр. икона на тему смрти Св. Јована Крститеља, неподударна ни са једном конкретном иконом из историје уметности, али и даље икона) (в. Јакоби 1995: 640 и даље; Јакоби 2004: 83; уп. Јакоби 2007: 160–161).

Очигледно је да творац „Пиете” насловом песме не упућује на стварност, већ на визуелну репрезентацију, и не ограничава алузију на једно одређено визуелно дело, „већ апстрахује и генерализује сликовн[и] модел који круж[и] кроз бројна уметничка дела” (в. Јакоби 2007: 161). Насловљено према упризороној теми, сваки читалац Лалићеве „Пиете” који је видео довољан број уметничких представа мртвог Христа у Богородичином наручју зна на каквом призору песма почива, јер је у стању да апстрахује саму *идеју* уметничког дела на дату тему на основу бројних конкретних остварења. Да будемо још прецизнији и допунимо ауторкин теоријски план, прототекст Лалићеве „Пиете” није ниједна *pietà* и јесте свака *pietà*.

Неки од фундаменталних аспеката теорије Тамар Јакоби, али и појединих других тумача и теоретичара екфразе о којима ће бити речи, испостављају се врло важним за анализу екфразе у Лалићевој „Пиети”.

Лалићева општа поетска и поетичка преокупација односом простора и времена, па и видљивог и невидљивог, као и песничком сликом, посредно остварује деликатну везу са питањима од средишње важности за проучавање екфразе и уопште веза између књижевности и визуелних уметности, како у теорији тако и у пракси. Међу њима се налазе управо однос времена

²⁰ Осим појмова пиктурални/визуелни/екфрастички модел, ауторка помиње и термине „уметнички модел” (в. Јакоби 1995: 601), „екстрамедијски модел” (в. Јакоби 1995: 622) и сл.

²¹ У теорији екфразе коју износи цитирани Џејмс Хефернан (в. Хефернан 1993), овакви случајеви били би окарактерисани као примери пиктуралности, не и екфразе, будући да прототекст није (барем не непосредно) и сâм облик репрезентације, већ је део природе. По сличној основи, овом аспект теорије Тамар Јакоби сличне су идеје Ханса Лунда, који од екфразе као алузије на слику разликује иконичку пројекцију – однос према *стварности* као слици (в. Лунд према Сторшког 2018[: ненумерисано дигитално издање]). Поменуто сличност признаје и сама Јакоби, напомињући да се Лундова концепција приближава њеној утолико што се (с)ликовни однос према свету може заснивати на генералној одлици (в. Јакоби 1995: 608).

и простора, наративности и дескриптивности/пиктуралности, те процесуалности/прогресивности и статичности. Њих је неопходно екстензивно предочити у релевантним теоријским оквирима како би се Лалићева песма поставила у одговарајући интерпретативни контекст и истакле њене специфичне одлике, које је чине ванредним књижевноуметничким делом.

Саставни део теоријских поставки Тамар Јакоби чини идеја о наративизованом ефекту екфразе (пиктуралног/визуелног/екфрастичког модела),²² која се супротставља импулсу дескриптивности или сликовитости, и то не само у делима строго наративне природе (в. Јакоби 1995: 601). Приликом разматрања оваквих проблема, немогуће је не направити екскурс ка идејама Готхолда Ефраима Лесинга, изнете у гласовитом спису *Лаокоон или О границама сликарства и поезије*.²³ Сама Јакоби се надовезује на лесинговску мисао, допуњујући је, развијајући и експлицирајући поједине импликације Лесингове теорије. Лесинг, у намери да јасно истакне разлике у природи медија сликарства и медија поезије,²⁴ наглашава да „сликарство за своје подражавање употребљава сасвим друга средства или знаке него поезија, наиме, фигуре и боје у *простору*, а поезија артикулисане тонове у *времену*” (Лесинг 1964: 60 – наш курзив) – „временски редослед је област песникова, као што је простор област уметникова.” (Лесинг 1964: 71) Предмет сликарства су тела, „[п]редмети који постоје један до другог или чији делови постоје један *до* другог” (Лесинг 1964: 60 – наш курзив), а предмет поезије радње, „[п]редмети или делови предмета који иду један *за* другим” (Лесинг 1964: 60 – наш курзив).

²² Ауторка чак формира појам „наративна екфраза” (в. Јакоби 1995: 599–649), напомињући како су „пиктурални модели” и „наративна екфраза” два (до тада запостављена) облика у теорији екфразе која, када се сусретну у књижевној пракси, производе „екфразу визуелног модела (различитог од јединственог уметничког дела) с наративизованим ефектом (наспрот дескриптивном, сликовитом или тематском значају), мада не само у склопу строго наративних дела.” (Јакоби 1995: 601) Будући да ауторка не дефинише посебно појам наративне екфразе, ни ми се не задржавамо засебно на њему. Напомињемо једино да теоретичарка као да овим појмом наткриљује читаву своју идеју о наративизованом ефекту екфразе пиктуралног/визуелног модела, те би, у том случају, наративна екфраза била екфраза пиктуралног/визуелног модела која има наративизовани ефекат.

²³ Дело је први пут објављено 1776. године, а ми се служимо српским преводом С. Предића у издању Издавачког предузећа Рад (Београд) из 1964. године.

²⁴ Лесинг у предговору за *Лаокоон* напомиње да под сликарством подразумева „ликовне уметности уопште”, а под поезијом „донеке [...] и остале уметности које подражавају сукцесивно” (1964: 5) – другим речима, вели Јакоби, „наративну уметност уопште” (в. Јакоби 1995: 611). Немачки теоретичар највећи број примера црпе управо из „наративне уметности”, односно епова Хомера и Вергилија, што иде у прилог Лесинговој тежњи за разграничавањем различитих врста уметности – „наративна уметност”, због своје утемељености у времену, најудаљенија је од сликарства (в. Јакоби 1995: 611).

Сликарство може у својим једновременим композицијама да искористи само један тренутак радње, и зато мора да изабере најзначајнији, онај из кога оно што претходи и следи постаје најразумљивије.

Исто тако, и поезија у својим радњама које иду напред може да искористи само једно једино својство тела и зато мора да изабере оно које изазива најчулнију слику тела, и то с оне стране са које га она употребљава. (Лесинг 1964: 60–61)

Другим речима, визуелноуметничко дело увек упризорује „онај једини тренутак”, плодни тренутак, који „машти оставља слободну игру” (Лесинг 1964: 16) домишљања крајњих тачки радње чији је само део приказан (в. Лесинг 1964: 17). С друге стране, „ништа не приморава песника да своју слику усредсреди на један једини тренутак. Он сваку од својих радњи узима када хоће при њеном почетку и води кроз све могуће промене до њенога свршетка.” (Лесинг 1964: 19) Зато поезија треба, као и сликарство, уосталом, да се води законитостима *сопствене* природе, а не да подражава *на исти начин* као и медиј који се од ње потпуно разликује (уп. Јакоби 1995: 605 и даље). Песник има слободу „да и о ономе што претходи као и о оном што следи једином тренутку у уметничком делу опширно прича; и, према томе, моћ да нам покаже не само оно што нам уметник показује него и оно што нам овај може оставити да само нагађамо.” (Лесинг 1964: 77) Лесинг афирмише наративност да би из литературе одстранио чист, сув опис, односно екфрастичко поновно-описивање (поновно-репрезентовање) (в. Јакоби 1995: 607), које не одговара есенцији књижевне уметности. Надовезујући се на ова кључна Лесингова запажања, која се не баве експлицитно проблемом екфразе, Јакоби констатује да „екфраза може да *развије* [...] изворну слику” (1995: 605 – наш курзив), односно да простор, својствен сликарској уметности, може динамички да се трансформише у литератури (в. Јакоби 1995: 612). Тако Хомер, на пример, уместо да да готову, *статичну* слику чувеног Ахилејевог штита, он је развија у причу о процесу његовог *стварања* (в. Лесинг 1964: 74; уп. Јакоби 1995: 612). Творац екфразе, као „временски уметник”, треба да експлицира и елаборира „наративне импликације слике” и тако их преведе у „наративни дискурс” (в. Јакоби 1995: 613).

Да би се идеја о наративизованом ефекту екфразе модела исправно појмила и потом применила, мора се рећи да се теорија Тамар Јакоби темељи, између осталог, у потреби за супротстављањем до тада владајућем приступу екфрази, који се опет супротставља лесинговском наслеђу (в. Јакоби 1995: 607–622). Јакоби устаје против традиције у којој, нелесинговски, „подражавање визуелног од стране вербалног [...] постаје изнова самоме себи циљ” (Јакоби 1995: 607–608), па се и екфраза посматра у светлу тежње књижевног текста да опонаша визуелно уметничко дело,

уместо да буде независно, самодостатно, окренуто ка ономе што је његов лични *specificum*. Из перспективе таквих и сличних теоретичара, екфраза је тумачена готово искључиво у контексту поезије, и то (кратких) лирских песама у целини уобличених као екфразе (тзв. екфрастичка песма)²⁵ и остварених кроз свој доминантно дескриптивни импулс (в. Јакоби 1995: 613 и даље; Јакоби 2004: 69). Јакоби сматра да се теорија екфразе заснивала на таквој поезији јер се на овај начин „ојачава еквиваленција између речи и слике, које се сусрећу у статичном објекту репрезентације у циљу максимирања 'просторне форме'” (Јакоби 1995: 613–614), односно опонашања „сестринске”, визуелне уметности. Тако је скоро сасвим занемарена наративност, кроз све књижевне жанрове, и афирмисана „детемпорализација”, односно „спацијализација објекта литерарне ре-презентације, као и медија” (Јакоби 1995: 615). Међутим, Јакоби, која тумачење екфразе проширује на наративне жанрове, напомиње да књижевна пракса „тешко да оправдава издвајање екфрастичке песме или функција без којих се може, попут опонашања сестринске уметности [...]. Јер, екфраза се односи на кратке сегменте унутар текстова не мање него на јединице дуге колико и текст, на поезију и прозу, на дескриптивни модус као један, али свакако не доминантни – а камоли једини – начин превођења визуелног уметничког дела у језик.” (Јакоби 2004: 69) Други модус је, свакако, наративни, који одликује књижевну уметност као „временску” (уп. Јакоби 1995: 614). Јакоби стога истражује активну улогу екфразе модела – „инкорпорираног у темпоралност дискурса” (Јакоби 1995: 622) – унутар наративног тока, заплета, али и перспектива јунака и процеса њихове карактеризације.

И поред „дигнитета” наративности који је приписала екфрази, Јакоби свакако признаје да „екфрастички модел није ограничен само на свој дијалог с нарацијом” (Јакоби 2007: 163), него поседује и дескриптивну снагу (в. Јакоби 1995: 632, 640), а поједини проучаваоци су успели да запазе како у дескрипцији, подједнако као и другде, време и простор сачињавају специфичну „спацио-темпоралну динамику” (Штернберг према Јакоби 1995: 618, 622). Она је последица „напетости између дескриптивног и наративног која је уграђена у сваку екфразу” (Јакоби 1995: 622 – наш курзив).

Док за прилике тумачења Лалићеве „Пиете” усвајамо теоријске оквири пиктуралног/визуелног/екфрастичког модела, доминантну идеју Тамар Јакоби о његовом наративизованом ефекту прихватамо делимично и с резервом. Понављамо да тако поступамо овом приликом, јер сама песма ту моћ показује на врло специфичан начин, који се не да теоријски

²⁵ Јакоби и у неким песмама ове врсте препознаје наративни импулс (нпр. в. Јакоби 1995: 616).

укалупити. Сматрамо, стога, да ради проматрања односа наративности и дескриптивности/пиктуралности, то јест времена и простора, у Лалићевој „Пиети”, ваља упутити и на супротно оријентисану теоријску традицију, која је привилеговала у себе затворену и самодостатну просторност, односно „просторну екфразу” (в. Јакоби 1995: 614).²⁶ Јер, Лалићева „Пиета” заиста јесте кратка лирска песма у целини остварена као екфраза модела визуелног уметничког дела на тему *pietà*. И пре него што изложимо основне идеје друге теоријске традиције, чије импликације се могу применити на интерпретацију Лалићеве песме, морамо напоменути да, као што прихватамо само поједине аспекте теорије Тамар Јакоби, усвајамо тек понеке теоријске идеје њених неистомишљеника – изнова, зато што, имплицитно, тако налаже сама песма, којом влада сложена, неједнозначна динамика наративности и дескриптивности, времена и простора. Она, заправо, не позива толико на одбацивање одређених теоријских поставки колико на промишљени укрштај иначе међусобно поларизованих гледишта. Важно је послушквати само литерарно дело, јер, напослетку, „књижевно евоцирање дела просторне уметности може функционисати на многим нивоима, те [...] ограниченост унутар одређених категорија у које екфразу обично сврставамо оспорава и сама екфрастичка поезија.” (Ристић 2022а: 390)

Међу мислиоцима анти-лесингсовске оријентације налазе се истакнута имена која помиње и сама Јакоби – Лео Шпицер (Leo Spitzer), Мари Кригер (Murrey Krieger) и Венди Стајнер (Wendy Steiner) (в. Јакоби 1995: 615). У својој утицајној студији ”The ’Ode on a Grecian Urn,’ or Content vs. Metagrammar” (1955),²⁷ Шпицер установљује да Китсова поема припада жанру „екфраза, поетском *опису* сликарског или скулпторалног уметничког дела” (1962: 72 – наш курзив). Не само што песник тежи да *описује* визуелно уметничко дело (што већ сугерише удаљавање од наративности), него вероватно, предлаже Шпицер, и да одговори на изазов вербалног опонашања самог „конструктивног принципа” уметничког предмета – у

²⁶ Теоретичарка (1995: 614–615) помиње студију Мајкла Дејвидсона “Ekphrasis and the Postmodern Painter Poem”, у којој аутор покушава да одговори на модернистичку тенденцију ка спацијалности и покаже да се, спрам ње, у постмодерно доба јавља „херменеутика егзистенцијалне темпоралности” (Дејвидсон 1983: 71). Јакоби, међутим, скреће пажњу на то да „[ч]ак и Дејвидсонова (1983: 73) постмодерна екфраза, у свом обраћању ’изгубљеном или заборављеном’ времену, дела у смеру ’савлада[вања] било как[вог] континуиран[ог] наратив[а]” (Јакоби 1995: 615).

²⁷ Текст је први пут објављен 1955. године, а ми се служимо издањем из 1962. године. О екфрази у поменутој Китсовој поеми в. и једну студију с наших простора, која свакако улази у дијалог, између осталог, и са Шпицеровим становиштем: Ристић 2022а: 370–393. Ауторка износи идеју о *наративној* природи Китсове „Оде”, проблематизујући тако (Шпицерово) одређење екфраза као *описа* уметничког предмета.

кружној композицији поеме одјекује кружни облик саме урне (Шпицер 1962: 73, 83; уп. Ристић 2022а: 375). Препозната је сличност ове Шпицерове идеје и ставова античких реторичара о екфрази – Афтоније тврди да ваља у потпуности вербално опонашати визуелни предмет, што чини и сâм Китс (в. Ристић 2022а: 375).²⁸ На трагу Шпицерове студије настале су и друге интерпретације утемељене у идеји да књижевни текст тежи да се лиши својих, временских координата, и поприми одлике визуелног уметничког дела, његову просторност, симултанитет, заокруженост, сталност, непроменљивост (в. Јакоби 1995: 615). Књижевност на овај начин, сасвим анти-лесинговски, инклинира ка оном заустављеном тренутку радње, „замрзнутом”, денаративизованом покрету (в. Јакоби 1995: 615), којим иначе, јединим, располаже визуелна уметност и који песник треба – јер је то у складу с природом песничке уметности – да развије кроз наратив.

Тако, централну тачку у теорији екфразе Марија Кригера представљају тезе о „непокретном покрету” поезије, о „генеричк[ој] просторност[и] књижевне форме”, али и „неизбежности[и] спацијалног језика критичара или песме као сопственог естетичара” (Кригер 1992: 264).²⁹

Кригер истиче „пластичност” песничких форми и њега најпре занима тежња песме да досегне „формалну и лингвистичку самодостатност” и „утисак заокружености”, да „претвори своју хронолошку прогресивност у симултанитет, свој временски непоновљив ток у вечно понављање”, напослетку да „претвори свој линеарни покрет у круг” (1992: 263–264). Зато он дефинише екфразу као литерарну *имитацију* дела пластичне уметности (1992: 265). „Просторно дело”, „пластични објект”, постаје „симбол замрзнутог, умиреног света пластичних односа који се морају наредити књижевном покретном свету да би га ’умирили’.” (Кригер 1992: 265–266) Ове теоријске поставке критиковао је Џејмс Хефернан, рекавши у уводу сопствене студије о екфрази да Кригер у свом есеју „уздиже екфразу [...] на ниво литерарног принципа” и „растеже је до тачке

²⁸ Афтонијеове ставове в. у књизи *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice* Рут Веб (Ruth Webb) (2009: 202), на коју се позива и ауторка горенаведене студије.

²⁹ Реч је о есеју “Ekphrasis and the Still Movement of Poetry; or Laokoön Revisited”, први пут објављеном 1967. године. Овом приликом се служимо Кригеровом књигом *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign* (први пут објављеном 1991. године), у коју је поменути есеј уврштен као додатак (263–288). Есеј је, речима самога аутора, ушао у састав књиге као сведочанство ране верзије његовог занимања за тему и развоја личне мисли о екфрази, али и да би се нагостили неки облици примене екфрастичког принципа „на оно што смо некада називали примарним књижевним делима” (Кригер 1992: 1). Аутор упућује и на теоријску визуру Џозефа Френка, формирану у есеју “Spatial Form in Modern Literature” (1945), као на почетну тачку истраживања које и сам врши (в. Кригер 1992: 264).

пуцања”, у којој она само „постаје ново име за формализам” (1993: 2). Лесинговски „прегнантни моменат” нелесинговски разматра у контексту поезије и Венди Стајнер. Екфразу одређује као „литерарни топос [...] у којем песма тежи атемпоралној ’вечности’ слике на којој је заустављена радња, или жали над својом немогућношћу да је досегне” (1991: 13–14) због своје темпоралне природе (1991: 122).

Различите и међусобно критички сукобљене погледе на екфразу било је неопходно изложити зато што се суштина Лалићеве песме „Пиета” темељи у сложеној „спацио-темпоралној динамици”, односно комплексном односу дескриптивности/пиктуралности и наративности, статичности и прогресивности. У тексту посвећеном наративности поезије Ивана В. Лалића, Бојана Стојановић Пантовић (2007: 93–107) подсећа на то да теорије из првих година ХХИ века „желе да испитају могућности примене приповедних аспеката у тумачењу лирских текстова у ужем смислу” (2007: 93). Тако, у лирској поезији „тзв. догађаји карактеристични за наративну прозу најчешће се састоје и упућују на менталне, психолошке, рефлексивно-сазнајне и емоционалне процесе”, па се и „феномен темпоралности другачије артикулише у лирској песми, а на сасвим други начин у краткој причи или новели” (Стојановић Пантовић 2007: 94). Ауторка упућује и на Лалићев чувени и овде већ помињани есеј о Војиславу Илићу у којем, пишући о другом песнику, Лалић проговара и о себи самом и својим стваралачким уверењима и начелима (в. Стојановић Пантовић 2007: 94; Лалић 1997: 29–44). Огледални однос између двојице песника остварује се нарочито у домену песничког поимања међуодноса простора и времена (в. Стојановић Пантовић 2007: 94) – Илић је кроз поезију, вели Лалић, изразио сазнања „о интеракцији простора и времена, смрти и живота”, као и о „уметности равнотеже тренутка заустављеног у равни једне, или преплету изукрштаних слика” (Лалић 1997: 39; уп. Стојановић Пантовић 2007: 94). У поезији самога Лалића, не треба заборавити, уочено је да су „простор и време неодвојиве категорије” (Јаћимовић 2007: 114), да постоји „просторновременско јединство” (Јовановић 1994: 188; уп. Петровић 1988: 947; Јовановић 1997б: 12). Једна когнитивна схема на којој су засноване „[д]ијалогичност и наративност Лалићевог песничког поступка” јесте управо „сложени интертекстуални контекст”, који свакако обухвата и дела других уметности (Стојановић Пантовић 2007: 95), што је случај у „Пиети”.

Зато што међу главне „координате Лалићевог поетичког система” спада по својој природи комплексна „временско-просторна изукрштаност и узајамност” (Стојановић Пантовић 2007: 97), „Пиета” не дозвољава

безрезервно усвајање свих ставки наведених теорија екфразе, већ позива на њихово функционално прожимање и укрштање зарад разоткривања посебности Лалићеве песничке слике. Релативно мали број стихова омогућава навођење песме у целости, што ће олакшати увид у њене детаље:

Положила сам обе уске шаке
 Под твоја плећа, придигла полако,
 Покретом који на кретњу сећа
 Кад сам те преповијала; помакла
 Из водоравне равнотеже, лако,
 Као да ниси за смрт једну тежи –
 (Али за утег жртве своје лакши)
 Од тог тренутка заувек ми лежиш
 У наручју, ван причина и ствари;
 И свет се обнавља у мојој кретњи
 И љубави твог чина, изван мене;
 И зато остаје у равнотежи.

Положила сам обе уске шаке
 Под твоја плећа, придигла полако;
 И заувек смо скамењени тако.

Како смо већ утврдили, Лалићева лирска песма представља пример екфразе визуелног модела уметничког дела на тему назначену у наслову. У теорији Тамар Јакоби моделу приписан наративизовани ефекат, међутим, није присутан, онакав каквим га ова теоретичарка представља, у краткој „Пиети”, у целини обликованој као екфраза. У њој се може запазити иста одлика коју су истицали навођени тумачи Китсове „Оде грчкој урни” – кружна композиција, овде остварена понављањем једног дистиха, која одаје утисак опонашања конструктивних принципа самог визуелног уметничког дела и тежње за задобијањем његове просторне заокружености, уцеловљености, самодовољности и непроменљивости. Лепо је запажено да на крају песме долази до нарочитог изражаја „фиксиран тренутак вечне уснулости, који се према Лесингу остварује баш у медијуму сликарске или вајарске уметности” и који је могао „имати на уму и Иван В. Лалић када је писао ову песму.” (Стојановић Пантовић 2007: 106–107) Предложен је чак појам обрнуте екфразе, јер је посреди „не скулптура која оживљава, већ људско биће које је *скамењено* у циљу очувања суштине, саме љубави изражене у загрљају мајке и детета” (Козић 2024: 59 – наш курзив). Ова тенденција ка пластичној статичности концентрисана је у речи „заувек”, два пута поновљеној у песми. Песнички поступци примењени у „Пиети” формирају сложени однос дескрипције и нарације, односно простора и

времена. Лалић чини оно што Тамар Јакоби, у лесинговском духу, не препоручује. Песник *не развија наратив* који визуелно уметничко дело тек сугерише, већ „прича причу” *на начин* на који то чини уметничко дело у простору, *наговештајем* протеклих и ишчекиваних момената радње. Реч „заувек” имплицира вечитост, непроменљивост, статичност, али истовремено обухвата и темпоралне „искорак” ка назад и напред на нивоу наговештаја, јер они чине целину са непосредно приказаним тренутком, као и у визуелним уметностима. Управо опонашање *механизма, начина* репрезентације јесте оно што, према лесинговски оријентисаним мислиоцима, чини интерартистичку ре-презентацију мање вредном (в. Јакоби 1995: 607). Према нама, који уважавамо ставове и других теоретичара, овај поступак Лалићевој песми обезбеђује особен естетски квалитет јер предочава како вербално уметничко дело похваљује и прославља визуелноуметничко дело.

Богородица у Лалићевим стиховима казује: „Положила сам обе уске шаке / Под твоја плећа, придигла полако, / *Покретом који на кретању се сећа* / *Кад сам те преповијала*” (наш курзив). Усред сцене оплакивања присутно је сећање на тренутак Христовог рођења – како у стиховима, тако и у визуелном уметничком делу. *Pietà* у визуелним уметностима може само да *сугерише* новозаветни наратив, чији су приказани ликови део, и који је активан у свести сваког посматрача. Сугестија ове врсте садржи помињано правило које Лесинг бележи: „Сликаство [под којим, сетимо се, писац подразумева „и остале уметности које подражавају сукцесивно” – 1964: 5] може у својим једновременим композицијама да искористи само један тренутак радње, и зато мора да изабере најзначајнији, *онај из кога оно што претходи и следи постаје најразумљивије.*” (1964: 60 – наш курзив) Визуелни уметник *pietà* композиције под овим не подразумева само наговештаје тренутака који су временски *непосредно* блиски приказаном (претходно спуштање с крста и потоње погребљење). Уметник има на уму читав Христов живот. Страдању претходи рођење – јер Христ је рођен да би страдао зарад искупљења људских грехова (в. Мт. 1: 21; 1 Кор. 15: 3) – а по страдању следи васкрсење, доказ бесмртности; заједно, они су залог човековог спасења.

Зато *Pietà* увек прећутно „остварује везу са сликом Мајке Божје у чијем крилу седи или лежи Дете док га она или представља за обожавање или га замишљено посматра” (Шилер 1972: 180). Фундаментална аналогија између Христовог рођења и његовог страдања свеprisутна је у свести Богородице, која већ у тренуцима Христовог најранијег детињства поседује предзнање о његовој неумитној смрти, а тако и сопственој жало-

сти.³⁰ Не треба заборавити речи Симеона (Богопримца), који се, видевши младога Христа и примивши га у наручје, обратио Богородици речима: „[О]вај лежи да многе обори и подигне у Израилју, и да буде знак против кога ће се говорити (*А и теби самој пробоиће нож душу*), да се открију мисли многијех срца.” (Лк. 2: 34–35 – наш курзив) Средњовековна мистичарка Св. Бригита Шведска (1303–1373) пише у својим *Откровењима* како је Богородица била „од свих мајки највише благословена” родивши Сина Божјег, али и „од свих мајки највише погођена” предзнањем о његовом страдању (Финалди 2000: 62). Свети Бернардино из Сијене (1380–1444) је у раном XV веку замишљао како је Богородица, држећи мртвог Христа у наручју, „веровала да су се витлејемски дани вратили; ... да је он спавао, а она га привијала на груди. Замишљала је да су покров, у који је био умотан, биле његове пелене.” (нав. према Финалди 2000: 128) Зато и у визуелним уметностима приказ Богородице с мртвим Христом на крилу неминовно дозива представу Богородице с младим Христом у наручју; оне, заједно, визуелним језиком описују лук између двеју есенцијално повезаних тачака Христовог живота. Треба се само сетити чувених Белинијевих сликарских³¹ или Микеланђелових скулпторалних примера.³² Белини на слици *Мадона у долини (Madonna del Prato)* чак упризорује уснулог младог Христа у Богородичином наручју, тако да недвосмислено у посматрачу-вернику буди асоцијацију на истоветни приказ с мртвим Христом (в. Финалди 2000: 62–63). Осим ове суптилне споне између временски удаљених тачака, *Pietà* је иначе „лишена наратива”, будући да подарује верницима „спокојан тренутак [...] на који могу усредсредити своју молитву и контемплацију” (Финалди 2000: 60). У њеном језгру је потреба „да се објективизује у слици квалитет који се не може рационално објаснити. Концепт 'лежања у крилу своје Мајке' је израз поверења, вере, предаје и заједништва у мистичком смислу.” (Шилер 1972: 180)

Ни Лалић у песми *не развија* наратив о почецима Христовог живота, тек наговештен визуелним уметничким делом. *Не наративизује* Христово рођење, већ га и сâм, кроз Богородичин глас, само наговештава, чувајући

³⁰ Драган Стојановић (2007: 82–83) подсећа на идентичну мисао у Лалићевој песми „Kunsthistorisches Museum”: Богородица се „на већини слика смеши, али јој је речено да ће и њој самој *нож пробости душу*”. Њој је речено „Радуј се”, „но њој је, исто тако, речено да ће доживети бол”. Уп. Лалићеве стихове, које наводи и аутор: „ти можда најбоље знаш / Како милост зрачи у узаном снопу”.

³¹ В. Белинијеве слике *Мадона у долини (Madonna del Prato)* и *Pietà*, обе настале око 1500. године (в. Финалди 2000: 62–63).

³² В. Микеланђелове скулптуре *Мадона из Брижа (1504–1505)* или *Медичи Мадона (1521–1534)*, као и већ навођене *pietà* композиције.

изворни спокој, односно емотивну и материјалну статичност уметничког дела. Сугеришући наратив, песма није чисто дескриптивна; не елаборирајући га, није ни чисто наративна. Стога, она стоји негде између свих наведених теоријских поставки, и оних о наративном импулсу екфразе и о екфрази као отелотвореној тежњи песме да досегне просторне димензије пластичне уметности. У науци је примећена дескриптивно-наративна динамика Лалићеве „Пиете” – после „ретроспективн[е] нарациј[е]” (која је, по нама, само осврт, наговештај, као у визуелној уметности) о Христовом рођењу, постоји симултани приповедни ток, све до последњих стихова, у којима кулминира „фиксирани тренутак вечне уснулости” (Стојановић Пантовић 2007: 105–107). „Лалићево мајсторство језичке уметности управо се остварује у непрестаном евоцирању оног времена које је најпре било људско, а потом се прелило у вечну садашњост, у божанско време.” (Стојановић Пантовић 2007: 107)

Као што се унутар божанског времена проналази начин да се евоцира рођење, тако се антиципира и други пол Христовог живота – васкрсење, увек наслућено у *pietà* композицијама. Пошто стихови третирају дату тему на исти начин на који то чини и визуелно уметничко дело, Богородичиним „заувек” из последњег стиха песме обухваћена је и слутња васкрсења, мада није експлицирана (као што је експлициран тренутак рођења Божјег Сина). Слутњу васкрсења ишчитавамо из стихова: „Као да ниси за смрт једну тежи – / (Али за утег жртве своје лакши)”. Већ сама синтаксичка организација стиха поставља *смрт* директно наспрам *жртве* по принципу контраста – смрт као манифестација коначности Христовог овоземаљског живота и жртва као залог васкрсења и обећања бесмртног живота. Примећено је да у песми нема „никаквог оплакивања, пренаглашног изливања осећања” (Стојановић Пантовић 2007: 105–106) – управо зато што постоји тиха свест о томе да смрт није коначна. Христово васкрсење је неминовни трећи чинилац наратива о Христовом рођењу и страдању, па не изостаје ни из *pietà* представâ, у којима се тај наратив „компресује” и преводи из временске на просторну раван. Радостан исход Христовог живота антиципиран је уздизањем Богородичиних осећања, па и целокупног расположења, изнад нивоа обичне, људске туге. Гертруд Шилер наглашава да „мистичка побожност никада не остаје заробљена у контемплацији туге, већ је савладава гледањем Бога и уздањем у његову постојаност.” (1972: 179) Према медитацијама немачког доминиканског мистика Хајнриха Сузоа (Heinrich Suso) из XIV века, кроз Богородичину тугу због Христовог страдања и расанка с њим пробија се суштинска радост (в. Шилер 1972: 179). Ако се сетимо помешаних осећања у Бого-

родици приликом Христовог рођења, разумећемо да ни осећања приликом оплакивања Христове смрти нису једнозначна. Као што представе Богородице са младим Христом не одају утисак

мајчинске радости као људске емоције, тако ни Богородичино оплакивање не изражава искључиво мајчинску тугу. Мистерија Божје инкарнације и његове жртвене Смрти овде се сусрећу лицем у лице. Дирнута и замишљена, *понекад смеишећи се и ретко истински жалећи*, Богородица посматра мртвога Христа [...] (Шилер 1972: 180 – наш курсив).

Узроке Богородичиног слојевитог расположења, јасне истинском вернику, расветљава и текст *Медитација о Христовом животу* фрањевачког писца из XIII века, који бележи замишљене речи Мајке Божје: „Мој сине, држим те у своме крилу мртвог... Напустио си себе из љубави према човечанству, које си пожелео да искупиш. Тешко је и исувише болно ово искупљење, *којем се радујем зарад спасења човековог.*” (нав. према Финалди 2000: 60 – наш курсив) Човеково спасење, ради којег се Христ рађа, страда и васкрсава, узрок је радости која надвладава људску тугу. Узрок радости јесте Христова љубав према човечанству. А проводник те љубави јесте управо Богородица (в. Стојановић 2007: 118), која је „у срцу Божије тајне” (Стојановић 2007: 123). Отуда Богородица у Лалићевој песми вели: „И свет се обнавља у мојој кретњи / *И љубави твог чина*, изван мене; / И зато остаје у равнотежи.” (наш курсив) Христова љубав и жртва зарад човековог спасења су те у којима се сусрећу три тачке Христовог живота сабране у *rieta* композицији. Стога оне надилазе време и тако омогућавају песми да досегне спацијалне, у бити непроменљиве координате карактеристичне за визуелно уметничко дело.

Осим Христове љубави према човеку, песмом доминира и љубав између Христа и Богородице, али и универзална љубав између сваке мајке и сина (в. Аћимовић Ивков 2007: 441; Козић 2024: 53, 59–60). На то упућује већ мото, стих Тина Ујевића из песме „Молитва Богомајци за рабу Божју Дору Ремебот” из песничке збирке *Лелек себра* (1920):³³ „Срце је Мајке срце Богомајке”. Зато је с правом предложено да се „Пиета” може читати у контексту песникових породичних песама³⁴ (в. Аћимовић Ивков 2007: 432), чији је „свеукупни смисао окренут [...] апологији љубави” (Аћимовић Ивков 2007: 434). Љубављу се остварује могућност обнове света у „Пиети”, у којој се

³³ В. издање Чигоја штампе (едиција Арахна) из 2004. године (прир. Леон Којен), које доноси песме у изворном облику, екавицом и на ћирилици (Ујевић 2004).

³⁴ Александар Јовановић чак има идеју да је у овој песми „дискретно [...] присутна” као мотив смрт Лалићевог сина (в. Јовановић 1997а: 300).

смрћу поремећен поредак, односно равнотежа, залога и гестом љубави мајке према мртвом сину, у веома упечатљивој поетској слици, значењски и симболички апстрахује, уздиже изван равни егзистенције појединца (‘изван мене’) и тако, накнадно, у новој функцији оживљује (Аћимовић Ивков 2007: 441).

То је један од аспеката Лалићевог „песничк[ог] израз[а] поверења у Марију” (Стојановић 2007: 93), у којем долази до апстраховања, уни-верзализације Богородичине љубави у правцу опште мајчинске љубави. Отуда закључак да је песник неговао „култ Богомајке као култ љубави и милости” (Делић 2007: 21; уп. 2019: 625).

Будући да љубав, као нематеријални квалитет, у „Пиети” постаје отелотворена, добија материјални израз у визуелном уметничком делу, не може се олако заобићи питање односа видљивог и невидљивог у овој песми. О видљивом и невидљивом у Лалићевој песничкој имагинацији је екстензивно писано,³⁵ а расветљавање њиховог односа у датој песми може додатно да расветли механизме њиховог функционисања. Љубав, која у „Пиети” надвладава смрт, оправдано је поимати у склопу Лалићеве безброј пута истицане тежње да кроз своје песме „свету каж[е] да, хватајући се укошта са заводљивом представом о општем бесмислу свега.” (Лалић 1997: 291; уп. Јовановић 1997б: 83; Делић 2007: 22) Рећи свету „да” подразумева, између осталог, одлучну афирмацију видљивог, које је на овом свету поуздан сведок и отелотворење (Божје) љубави:

Управо у потврду тога [да „ништа не може истиснути присутност протомајстора љубави, нити замрсити линије савршеног цртежа чуда”] и у потврду једне поетике која се према свету као креацији односи, упркос свему страшно, у најдубљој основи афирмативно, написано је и Писмо. (Лалић 1997: 279 – наш курзив)

Лалићево поверење у творевину и видљиво добило је посебан израз у његовој поезији у виду упечатљивих песничких слика. Видљиво је, на-послетку, „у основи песничке слике” (Јовановић 1994: 165; уп. Божовић 1996: 38) и песник је имао упадљиву „склоност ка визуелној, чулно-конкретној песничкој слици” (Шеатовић Димитријевић 2004: 55). О статусу песничке слике, посебно у вези с уздањем у видљиво, и те како вреди говорити поводом „Пиете”, песме у којој је песничка слика, изведена у форми екфразе, заокружена као пластични ентитет.

³⁵ За одабрану литературу на ову тему в. одговарајућу фусноту на почетку рада. У науци су елаборирани различити аспекти статуса видљивог и невидљивог у Лалићевом песништву. Иако је *наслика* препозната као она која „сведочи о истовременом присуству видљивог и невидљивог, о сталном прожимању присутног и одсутног” (Јовановић 1997б: 61), сматрамо да су видљиво и невидљиво у његовом стваралаштву растегљиви појмови, те да обухватају мноштво феномена који задобијају различите облике. Један од њих јесте и онај који запажамо у „Пиети”, о којем ће управо бити речи.

На тему песничке слике проговорио је у већ помињаном есеју о Војиславу Илићу сâм Лалић, који је себе видео „као настављача оног напора који у српској поезији својим делом изводи, најпре, Војислав Илић као песник *јасних, јарких пластичних слика*” (Лалић 1997: 287 – наш курзив; уп. Христић 2005: 109). Лалић је окарактерисао старијег узора као песника „визуелних свечаности” који се „изражава сликама, често неизбрисивим у памћењу” (Лалић 1997: 31). Те слике одликују најпре „[л]епота и прецизност боја, светлости и сенки” (Лалић 1997: 39). Пошто су Илићеве слике „објективни корелати емоција” (Лалић 1997: 39), овај песник у бити јесте „песник видљивих и невидљивих слика” (Миланковић 2019: 81), па су тиме и еквиваленције између двојице песника, који негују и видљиву и невидљиву песничку слику, више него очигледне (в. Миланковић 2019: 80 и даље; уп. Палавестра 2003: 131). Речено је да „у визуелној лепоти и богатству Лалићевих песничких слика” нема пуке дескрипције која би водила у „стерилност, естетизам и прецизност”, већ „поверење у лепоту света које су модерни песници углавном изгубили” (Христић 2005: 109). Свет, људима задани свет, „јесте свет видљивог и изрецивог”, говорио је песник (Лалић 1997: 280), а он обухвата како створени свет тако и свет који ствара уметник – у случају „Пиете”, визуелни уметник. Ако узмемо у обзир да песник „верује да је *конкретна пуноћа материје* један од најсигурнијих путева који нас воде значењу и истини” (Христић 2005: 110 – наш курзив), Лалићеву песничку истину моћи ћемо да спознамо и посредством материјалности уметничког дела.³⁶

У стиховима Ивана В. Лалића, који је „пре песник ока него уха” и у чијем је „песничком говору слика била важнија од звука” (Палавестра 2003: 134), увек видимо „чисте контуре, прецизну слику, али *увек и једно померање смисла од дескриптивног и конкретног ка симболичном и апстрактном*” (Урошевић 1996: 27 – наш курзив). Видљиво, колико год било значајно, незаменљиво и афирмисано, ипак представља само један слој стварности, онај иза којег пребива невидљиво, иматеријално, спиритуално. Тако и у „Пieti” просторно уметничко дело, једна *Pietà*, постаје носилац поруке о љубави, духовној категорији која надилази конкретно и појединачно. Дискретан, али посебно ефектан доказ духовне димензије призора пружају прегнантне речи „*ван причина и ствари*”. Ако Христ, у

³⁶ Занимљиво је и важно што Христић Лалићеву потрагу за материјалном лепотом света препознаје у песниковом окрету ка Средоземљу, „где су лепота и конкретност света најочигледније и најнесумњивије” (в. Христић 2005: 110 и даље). Није сасвим неосновано уважити овакво тумачење и при читању „Пиете” – како смо на почетку рада предложили, скрећући пажњу на одабир лексеме из наслова, песму је могуће сместити у круг Лалићевих медитеранских стихова.

овом случају ипак део уметничке композиције, лежи у Богородичином наручју „ван причина и ствари”, то значи да се недвосмислено искорачује изван домена чулног и материјалног, којем евоцирано просторно уметничко дело припада. Постављајући *причине* и *ствари* на исти онтолошки ниво, песник као да, кроз Богородицу, сугерише да су ствари, материјални сегмент стварности, тек *причине*, непостојано сновиђење, илузија. Читалац не може да се отргне утиску о платоничкој интонацији овог дела Лалићевог стиха.³⁷ Ако се нешто збива „ван причина и ствари”, ван илузорности материјалног света, то упућује на саму *идеју* љубави и жртве принете у њено име, не више на очулотвореност те идеје у материјалној форми. У том случају се занемарује чулна природа како визуелног уметничког дела, тако и саме песме, из које као да се иступа на кратак тренутак – на то упућује интерпункцијски знак тачке са запетом иза речи „ван причина и ствари”. Ипак у аристотеловском духу признајући да су уметници ти који „баш подражавају идеје”, те да само уметничко дело није „ништа друго до баш онај прабрзац” (в. Ђурић 2015: 47), песнички субјект се враћа на естетски план песме, коју завршава повратком на естетски план визуелног уметничког дела и на њему очулотворену љубав – „И заувек смо скамењени тако.”

Искорак изван чулног сведочи да Лалићева песничка слика „има своје дубоко значење, говори нешто више, нешто даље и нешто ’иза’”, уз то подразумевајући и постојање интертекстуалних веза (в. Лазаревић ди Ђакомо 2012: 144), као што је случај и у „Пиети”. Истакнуто је да се Лалић „сасвим наслања” на учење Јована Дамаскина о јединству духовног и материјалног у икони (Хамовић 1996: 52–53). Учење византијског теолога, једног од највећих поштовалаца и бранитеља иконе у историји хришћанства, долази до изражаја у Лалићевој поезији како на нивоу његове сопствене песничке слике тако и на нивоу тематизованих религиозних визуелноуметничких дела. Као и песничка слика (непосредно постојања пред читаоцем), и евоцирано сакрално уметничко дело (непосредно непостојано пред читаоцем) почива на снажној спони између чулног и невидљивог, које се у чулном оваплоћује, добија материјални израз.

Према Јовану Дамаскину, „слика [εἰκών] је подобје, парадигма и изображење које показује оно што је на њој насликано” и њену главну

³⁷ Уп. навођено тумачење екфразе у Китсовој „Оди грчкој урни”, у којем се, на трагу Шпицерове интерпретације (в. Шпицер 1962), успоставља и образлаже веза између питагорејско-платоничке и Китсове мисли (Ристић 2022а). Промисљајући чињеницу да је „античка мисао била склона да ноетско претпостави естетском”, ауторка истиче како се Платонова онтологија може назвати „обрнуто екфрастичном због тежње да се од идеје, нечулног, долази до слике, чулног” (Ристић 2022а: 380).

особину представља „*сличност* с прволиком по његовим основним параметрима, уз обавезно постојање нечега што није он, односно слика је блиска оригиналу, али није његова копија” (в. Бичков 2012: 261). Према учењу Дамаскина и Теодора Студита, постоји аналогија између односа прототип–икона, пралик–лик, и Бог/Отац–Бог/Син (в. Успенски 1979: 257).³⁸ Икона упућује на прототип, пралик, којем се верник и клања (в. Бичков 2012: 267), и представља „сведочанство Божијега оваплоћења” (Успенски 1979: 257). Пишући о уметности у контексту Седмог васељенског (Другог никејског) сабора, на којем је установљена позиција иконопоштовања, Павле Флоренски вели да у уметности постоји „Платоново ’присећање’”, анамнеза, „као јављање саме *идеје* у чулном: уметност [...] уздиже до пралика” (нав. према Успенски 1979: 286).³⁹ У духу хришћанског платонизма, Јован Дамаскин је сматрао да је свака слика „пројављивање и показивање оног што је сакривено” (нав. према Бичков 2012: 262). Већ према Псеудо-Дионисију Ареопагиту, који је утицао на Дамаскина и чији списи улазе у основе средњовековног платонизма (в. Асунто 1975: 129), „ствари које су се појавиле ваистину представљају иконе невидљивих ствари” (нав. према Успенски 1979: 286).

(Неоплатоничке) идеје Псеудо-Дионисија одјекнуле су како у Византији тако и на Западу у средњем веку (в. Асунто 1975: 81 и даље), нарочито у домену поимања лепоте и лепог. Још пре Псеудо-Дионисија, Св. Августин, један од оних који су на Западу христјанизовали естетичке идеје позноантичког неоплатонизма (в. Асунто 1975: 71), говори о лепоти као присуству интелигибилног у чулном (в. Асунто 1975: 127). Касније, Псеудо-Дионисије разликује лепо од лепоте, која је само „учешће у оном праначелу које управо чини лепим све што је лепо”, а „надбивствено лепо назива се лепотом зато што сваком бићу додељује њему одговарајућу лепоту” (нав. према Асунто 1975: 129). Ослањајући се на (неоплатоничку) мисао Псеудо-Дионисија (в. Диби 2007: 132–135) и негујући неоплатоничку „представу о материјалној светлости као одразу духовне светлости” (Асунто 1975: 60; уп. Еко 1992: 73–74), чувени опат Сиже испевао је стихове за портал готичке катедрале у Сен Денију (Француска) који откривају афирмацију материје јер она одсликава нематеријално и има анагошку моћ: „Слаби дух диже се ка истини кроз материју, / и, угледавши ову светлост, уздиже се из свога ранијег пада.” (нав. према Асунто 1975:

³⁸ Бичков наглашава да, према Студиту, икона „није слаба сенка оригинала попут ликовног приказа код платоничара, већ посебан начин изражавања оригинала који је оријентисан управо на *пројаву* његове визуелне ’идеје’, његовог ејдоса.” (2012: 276)

³⁹ Више о Дамаскину, Седмом васељенском сабору и Теодору Студиту в. Бичков 2012: 261–280.

172) Физичка лепота катедрале, украшене величанственим витражима, пренела је опата „из материјалног у нематеријално”, те је он могао да буде „пренесен из нижег света у онај виши” (нав. према Асунто 1975: 173). Доцније, и фирентински неоплатонизам, ослоњен на ранију (нео)платоничку традицију, садржи идеју о „присутности духовног у материјалном” (нав. према Панофски 1975: 112; уп. Еко 1992: 217–218), што је утицало на многобројне ренесансне сликаре и скулпторе и њихово поимање лепоте и уметности (в. Панофски 1975: 108–179).

Овај кратак преглед значајан је јер нам помаже да расветлимо природу видљивог и невидљивог у Лалићевој поезији, и то спрам песниковог односа према вишевековној традицији како Истока тако и Запада. Лалићев песнички задатак био је „учинити спиритуално видљивим”, и то тако што „видљиво доводи до једне тако високе тачке сублимације, да оно оставља за собом своју материјалност и прелази у *један виши ступањ појавности*” (Урошевић 1996: 27 – наш курзив). У Лалићевој поезији видљиво и невидљиво су непрестано у двосмерном дијалогу – као што је „певати о невидљивом, а присутном, и преводити га у слике” био један од главних „задатака које је Лалићева поезија себи поставила” (Јовановић 1997б: 13–14), тако су и „процеси трансформације из видљивог у невидљиво, из опажајног у мисаоно, суштински [...] елементни Лалићеве поетике”, и то „засновани на дескриптивности и интертекстуалности” (Шеатовић Димитријевић 2007: 142). Тако, песничково „поверење у чулни доживљај” има свој исход у „срећн[ом] тренутк[у] у којем се опажајна лепота и пуноћа света прожимају интелектуалним значењем, и воде у сазнање.” (Христић 2005: 111)

’Иза’ песничке слике, засноване на видљивом, не пробија се само онтолошки невидљиво, него и временски невидљиво – што нас поново, затварајући круг, враћа на спацио-темпоралну динамику Лалићевог песништва, па и „Пиете”, у којој је садашњи тренутак прожет наговештајима минулих и антиципираних. Одредити видљиво је за песника значило „зауставити, у песми, ухваћени тренутак садашњости” – тако Лалић „сваку своју песму гради од или око једног момента неке садашњости, као фокуса песме” (Велмар Јанковић 1987: xxxix).⁴⁰ „Замрзнути” тренутак садашњости, како смо видели, у „Пиети” није једнодимензионалан, јер не садржи само план актуелне садашњости. Верност видљивоме, у „Пиети” манифестована кроз екфразу модела препознатљивог визуелно-

⁴⁰ Мада Светлана Велмар Јанковић исписује ове редове 1987. године, пре него што је *Писмо* објављено, она говори о неким константама Лалићеве поезије, тако да има смисла применити њене закључке и на одговарајуће песме из потоње збирке.

уметничког дела, „подразумева напор да се зађе *иза*, да се првој слици додају и друге, претходне и потоње”, јер је видљиво „једина могућност да се ухвати недохват и развенчане слике поново сретну” – и зато слику не треба схватити искључиво у визуелном смислу (Јовановић 1997б: 14–15). Чинећи видљиво темељем песничке слике, Лалић тежи да га „заустави у једном одабраном тренутку (да се заустави само време)”, да са приказаним садашњим тренутком стопи прошли и будући и тако да га спасе од пролазности (Јовановић 1997б: 24–25; уп. Јовановић 1994: 164; Урошевић 1996: 28). Његова песничка слика упризорује, чини видљивим, и прошли и будући тренутак (в. Јовановић 1994: 164). Зато „свака Лалићева слика садржи сва три времена” (Јовановић 1997б: 15), истовремено, као резултат претварања сукцесивног плана у симултани (в. Јовановић 1994: 144). Тако се у „Пиети”, визуелном, *видљивом* уметничком делу, сједињују (чулима недоступан) минули тренутак Христовог рођења, (чулима доступан) садашњи тренутак страдања и (такође невидљиви) будући час васкрсења, и очулотворују у вечиту, непроменљиву визију љубави. Теоријски је овај Лалићев песнички феномен заиста најбоље образложио Александар Јовановић, рекавши да песник у својим стиховима

прелази пут од *видљиве слике* до *одсутног времена* и назад ка *пуној садашњости*, која обухвата и сједињује све: присутно са одсутним, видљиво са невидљивим, прошло са садашњим, нестало са још увек постојећим (Јовановић 1994: 144)

Напоследку, читање „Пиете” не би имало смисла уколико се не уважи чињеница да „пресек различитих временских слојева”, који одликује Лалићеву поезију, припада самом песничком субјекту (Јовановић 1994: 144). У случају наше песме, то је Богородица, која казује у првом лицу једине, до последњег стиха, када прелази у множину. Мајка Божја, неупитно привилегована фигура Лалићевог свеколиког песништва, јесте она чији је лик *видљив* „у невидљивом збивању оног Највећег, збивању у много чему непојамном. Стога је њен лик човеку најближи.” (Стојановић 2007: 104) Богородица је посредник између Бога и човека (в. Стојановић 2007: 95 и даље), али је и „у самом средишту питања о спасењу” (Стојановић 2007: 120). И она је та, како смо показали, у чијој свести се сабирају сећање на Христово рођење и слутња његовог васкрсења.

О поступку придавања гласа иначе нёмом објекту екфразе пише Џејмс Хефернан, који анализира различите употребе прозопопеје у ове сврхе (в. Хефернан 1993: 6–7).⁴¹ Један случај који Хефернан анализира

⁴¹ На овом аспекту Хефернанове теорије се не задржавамо јер теоретичар „борби за превласт између речи и слике” приписује родни карактер (в. Хефернан 1993: 6). Не видимо

јесте „видљиви разговор” скулптурâ/рељефâ у стенама описаним у „Чистилишту” Дантеа Алигијерија (10: 95;⁴² в. Хефернан 1993: 38). На њега по много чему наличи говор Богородице из уметничке композиције *pietà* у Лалићевој песми, мада су Дантеове скулптуре, за разлику од Лалићеве Богородице, толико изражајно и веродостојно исклесане да *делују* као да би могле проговорити, док глас Богородице из „Пиете” збиља „чујемо”, у форми управног говора у првом лицу. Прва представа коју Данте запажа по уласку у Чистилиште јесу Благовести – иначе толико значајна сцена у Лалићевој поезији (в. Благојевић 2023: 137–155).

Хефернан указује на врло важан процес који се збива приликом Дантеовог превођења слике у реч, а који је последица чињенице да је посредни не другостепена, већ трећестепена екфраза. Визуелна представа Благовести, која је предмет екфразе, и сама се корени у двоструко схваћеној речи – новозаветној речи, која говори о отелотвореној Речи/Логосу. Тренутак Благовести, анализира теоретичар, јесте тренутак у којем Реч постаје Тело; визуелна представа Благовести у „Чистилишту” подразумева прелазак Тела у мермер, а таква, мермерна Богородица одаје утисак моћи говора у Дантеовом тексту (в. Хефернан 1993: 38). Хефернан закључује да „Дантеова екфраза заокружује отелотворење. Реч постаје тело, које је учињено каменом, који проговара, да би поново постала реч” (Хефернан 1993: 38). Да би представио врхунску уметност насталу од Божје руке, песник „је мора превести у речи”, мора је „навести да говори” (Хефернан 1993: 42). Данте враћа скулптуре „речима из којих су потекле – речима Писма” и представља их „као сама отелотворења тих речи, као што је сâм Христ отелотворио реч Божју” (Хефернан 1993: 43). Напоследку, „показујући како нeма уметност генерише аудитивно значење, он изоштрава трење између видљиве слике и изговорених речи” (Хефернан 1993: 43).⁴³

Могуће је разматрати тезу да, као у случају Дантеовог текста, и у Лалићевој песми долази до трећестепене екфразе, али ће се наићи на извесне ограде – јер сâма сцена коју *Pietà* подразумева не потиче директно из Писма. Из Новог завета потичу приказане свете фигуре и шири наратив у који је овај јединствени тренутак доцније, у визуелним уметностима, уклопљен. С друге стране, може се рећи да Лалић заиста прави један дискретан, песнички круг инкарнације, и то читавим својим стваралаштвом

начин примене ових теоријских импликација на Лалићеву песму, што свакако не значи да он не постоји.

⁴² В. Алигијери 2016: 266.

⁴³ Теоретичар сматра још и да Данте подвлачи наративну снагу скулптура (в. Хефернан 1993: 43–44). Подсећамо да смо, ослањајући се на различите теоријске поставке, о специфичностима наративности у Лалићевој „Пиети” већ говорили.

– од Благовести, истински повлашћеног библијског момента, до призора Богородичине надвијености над Христа у часу његове смрти у „Пиети”.

Хефернан закључује да код Дантеа, као и код Хомера и Вергилија, реч надвладава слику (в. Хефернан 1993: 45) – што не бисмо пренели на тумачење „Пиете”. Враћајући Реч Речи, Лалић ипак не тежи да укаже на превласт поезије над визуелним стваралаштвом. Напротив, песма „Пиета” посвећена је призору који потиче из визуелних уметности. Она као да одаје тиху почаст визуелним уметностима алудирајући на њих и, још више, опонашајући њена средства и испитујући могућности стиховног осликавања/класања једног модела *pietà* композиције. Досежући, притом, као и сакрална уметност, домен „ван причина и ствари”, Лалић дотиче саму суштину приказаног и опеваног призора, која пребива с ону страну видљивог – љубав, „која покреће Сунце и остале звезде.”

Извори

Алигијери 2016: Dante Aligijeri, *Božanstvena komedija* (prev. D. Мгаовић). Београд: Dereta.

Библија или Свето писмо Старога и Новог завјета (превео Стари завјет: Ђ. Даничић, Нови завјет превео: В. С. Карацић). Београд: Британско и инострано библијско друштво, 1990.

Лалић 1969: Иван В. Лалић, *Изабране и нове песме*. Београд: Српска књижевна задруга.

Лалић 1997: Иван В. Лалић, *О поезији* (прир. А. Јовановић). Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Лалић 2022: Иван В. Лалић, *Писмо* (допуњено и потпуно издање) (прир. А. Јовановић и Д. Ранчић). Београд: Српска књижевна задруга.

Ујевић 2004: Тин Ујевић, *Колајна* (прир. Л. Којен). Београд: Чигоја штампа.

ЛИТЕРАТУРА

Аврамовић 2015: Марко Аврамовић, Поновно писање песме: аутоцитатност у „Страсној мери” и „Писму” Ивана В. Лалића, *Летопис Матице српске*, год. 191, књ. 496, св. 1/2, 79–104.

Алексић 2012: Милан Алексић, Религиозност и сумња у Канонима Ивана В. Лалића, у: Д. Бошковић (ур.), *Српски језик, књижевност, уметност: Зборник радова са VI међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (28–29. X 2011)*, Књига II: Бог, 401–410.

Асунто 1975: Розарио Асунто, *Теорија о лепом у средњем веку* (прев. Г. Ерњаковић, илустративне текстове са латинског прев. Љ. Црепајац). Београд: Српска књижевна задруга.

Аћимовић Ивков 2007: Милета Аћимовић Ивков, *Породичне песме Ивана В. Лалића*, у: А. Јовановић (ур.), *Постсимболистичка поетика Ивана В. Лалића (зборник радова)*. Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, 431–443.

Башчаревић 2016: Снежана С. Башчаревић, *Религиозна тематика у послератном песништву: Павловић – Попа – Лалић*, *Наслеђе*, 34, 9–20.

Бичков 2012: Виктор В. Бичков, *Кратка историја византијске естетике* (прев. Н. Пољак). Београд: Службени гласник.

Благојевић 2023: Јован Благојевић, *Мотив благовести као библијски подтекст у поезији Ивана В. Лалића*, *Култура: часопис за теорију и социологију културе и културну политику*, 178/179, 137–155.

Божовић 1996: Гојко Божовић, *Мудра страст*, у: Д. Хамовић (ур.), *Иван В. Лалић, песник (зборник)*. Краљево: Народна библиотека, 33–43.

Бошковић 2007: Александар Бошковић, *У претећем знаку деконструкције*, у: А. Јовановић (ур.), *Постсимболистичка поетика Ивана В. Лалића (зборник радова)*. Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, 399–429.

Веб 2009: Ruth Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Surrey/Burlington: Ashgate.

Велмар Јанковић 1987: Светлана Велмар Јанковић, *О поезији Ивана В. Лалића*, у: Иван В. Лалић, *Песме* (прир. С. Велмар Јанковић). Београд: Просвета, IX–XLII

Дејвидсон 1983: Michael Davidson. *Ekphrasis and the Postmodern Painter Poem*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XLII (1), 69–79

Делић 2003: Јован Делић, *Дијалогска природа поезије и поетике Ивана В. Лалића*, у: П. Палавестра (ур.), *Споменица Ивана В. Лалића : поводом седамдесетогодишњице рођења, пет година по његовој смрти (1936–1996): примљено на IV скупу Одељења језика и књижевности од 23. априла 2002. године, на основу реферата академика Никше Стипчевића и академика Предрага Палавестре*. Београд: Српска академија наука и уметности, 1–13.

Делић 2007: Јован Делић, *Лалићев дијалог са савременом српском поезијом – ка експлицитној поетици Ивана В. Лалића*, у: А. Јовановић (ур.), *Постсимболистичка поетика Ивана В. Лалића (зборник радова)*. Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, 19–58.

Делић 2011: Јован Делић, *Иван В. Лалић и њемачка лирика*. Београд: Српска књижевна задруга.

Делић 2019: Јован Делић, Иван В. Лалић као пјесник културе и дијалога, у: Д. Мршевић Радовић, Б. Сувајцић и др. (ур.), *50 година Међународног славистичког центра, књ, 1: Велике теме српске књижевности*. Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду, Међународни славистички центар, 621–634.

Диби 2007: Žorž Dibi, *Vreme katedrala* (prev. Z. Stojanović). Sremski Karlovci–Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Ђурић 2015: Miloš N. Đurić, Predgovor, у: Aristotel, *O pesničkoj umetnosti* (prev., predgovor i objašnjenja: M. N. Đurić). Beograd: Dereta, 9–53.

Еко 1992: Umberto Eco, *Umetnost i lepo u estetici srednjeg veka* (prev. T. Majstorović i S. Brajović). Novi Sad: IP Svetovi.

Јакоби 1995: Tamar Yacobi, Pictorial Models and Narrative Ekphrasis, *Poetics Today* 16 (4), Duke University Press, 599–649.

Јакоби 2004: Tamar Yacobi, Fictive Beholders: How Ekphrasis Dramatizes Visual Perception, in: *Iconotropism: Turning Toward Pictures* (ed. by E. Spolsky). Lewisburg: Bucknell University Press, 69–87.

Јакоби 2007: Tamar Jakobi, Ekfrastički model: oblici i funkcije (prev. V. Arsenić), *Ulaznica: časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja*, XLI (204–205), 155–171.

Јакоби 2009: Tamar Jakobi, Slikovni modeli i pripovedna ekfrazа (prev. P. Šaponja), *Polja: časopis za književnost i teoriju*, 457, maj/jun, 61–102.

Јахимовић 2007: Слађана Јахимовић, Путописни елементи у поезији Ивана В. Лалића, у: А. Јовановић (ур.), *Постсимболистичка поетика Ивана В. Лалића (зборник радова)*. Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, 109–132.

Јовановић 1994: Александар Јовановић, *Поезија српског неосимболизма: историја једне песничке осећајности*. Београд: 'Филип Вишњић'.

Јовановић 1997а: Александар Јовановић. Биографија Ивана В. Лалића, у: Иван В. Лалић, *О Поезији* (прир. А. Јовановић). Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 295–302.

Јовановић 1997б: Александар Јовановић, Иван В. Лалић или висока мера песничке уметности, у: Иван В. Лалић, *Време, ватре, вртови* (прир. А. Јовановић). Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 9–83.

Јовић 2007: Бојан Јовић, Византија и византинизам код К. Кавафија, В. Б. Јејтса, И. В. Лалића и Р. Силверберга, у: А. Јовановић (ур.), *Постсимболистичка поетика Ивана В. Лалића (зборник радова)*. Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, 231–263.

Козић 2024: Ана Козић, Слика, икона и скулптура Богородице у песмама Ивана В. Лалића, *Philologia Mediana*, 16, 53–61.

Кригер 1992: Murrey Krieger, *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore, London: The John Hopkins University Press.

Лазаревић ди Ђакомо 2012: Персида Лазаревић ди Ђакомо, *Компаративне студије: италијанско-српска поетска прожимања у XX веку*. Београд: Институт за књижевност и уметност.

Лесинг 1964: Gotthold Efraim Lesing, *Laokoon ili O granicama slikarstva i poezije* (prev. S. Predić). Beograd: Rad.

Микић 1996: Радивоје Микић, Слика, убрзање и огледало, у: Д. Хамовић (ур.), *Иван В. Лалић, песник (зборник)*. Краљево: Народна библиотека, 69–95.

Миленковић 2019: Жарко Н. Миленковић, Песници визуелних свечаности (однос Ивана В. Лалића према Војиславу Илићу), *Лунар: часопис за књижевност, језик, уметност и културу*, 69, 77–91.

Миленковић 2020: Жарко Н. Миленковић, Сакрални дискурс Ивана В. Лалића, *Наслеђе*, 46, 201–221.

Ораић Толић 1990: Dubravka Oraić Tolić, *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

Палавестра 2003: Предраг Палавестра, Простор и звук у „Римском квартету” Ивана В. Лалића, у: П. Палавестра (ур.), *Споменица Ивана В. Лалића : поводом седамдесетогодишњице рођења, пет година по његовој смрти (1936–1996) : примљено на IV скупу Одељења језика и књижевности од 23. априла 2002. године, на основу реферата академика Никше Стипчевића и академика Предрага Палавестре*. Београд: Српска академија наука и уметности, 129–134.

Панофски 1975: Ervin Panofski, *Ikonološke studije: humanističke teme u renesansnoj umetnosti* (prev. S. M. Ignjačević). Beograd: Nolit.

Петковић 2007: Ана Петковић, Античко наслеђе у поезији Ивана В. Лалића, у: А. Јовановић (ур.), *Постсимболистичка поетика Ивана В. Лалића (зборник радова)*. Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, 215–230.

Петковић 2007: Новица Петковић, *Словенске пчеле у Грачаници: огледи и чланци о српској књижевности и култури*. Београд: Завод за уџбенике.

Петровић 1988: Миодраг Петровић, О неким видовима поезије Ивана В. Лалића, *Летопис Матице српске*, год. 164, књ. 441, св. 6, 933–955.

Петровић 2007: Предраг Петровић, Између музике и смрти: Лалићеве песме о Моцарту, у: А. Јовановић (ур.), *Постсимболистичка поетика*

Ивана В. Лалића (зборник радова). Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, 345–365.

Ристић 2022а: Тајјана Ристић, Екфраза у Китсовој „Оди грчкој урни”, *Филолог: часопис за језик, књижевност и културу*, XIII (26), 370–393.

Ристић 2022б: Тајјана Ристић, Историја појма екфразе: од реторичког до модерног одређења појма, *Анали Филолошког факултета*, XXXIV (2), 165–179.

Стајнер 1991: Wendy Steiner, *Pictures of Romance: Form against Context in Painting and Literature*. Chicago, London: The University of Chicago Press.

Стипчевић 1999: Никша Стипчевић, *Учитавања*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Стојановић 2007: Драган Стојановић, *Поверење у Богородицу*. Београд: Досије.

Стојановић Пантовић 2007: Бојана Стојановић Пантовић, Наративност поезије Ивана В. Лалића, у: А. Јовановић (ур.), *Постсимболистичка поетика Ивана В. Лалића (зборник радова)*. Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, 93–108.

Сторшког 2018: Camilla Storskog, Impressionism as Literary Pictorialism: Helena Westermarck, in: *Literary Impressionisms: Resonances of Impressionism in Swedish and Finland-Swedish Prose 1880–1900*, Ledizioni, 109–129, <https://books.openedition.org/ledizioni/9755> (26. 4. 2025)

Ужарева 2022: Драгица Ужарева, *Аргонаути српске књижевности: Медитеран и љубав у делима Ивана В. Лалића, Јована Христића и Борислава Радовића*. Краљево: Народна библиотека 'Стефан Првовенчани'.

Урошевић 1996: Влада Урошевић, О процесу преобраћања у злато, у: Д. Хамовић (ур.), *Иван В. Лалић, песник (зборник)*. Краљево: Народна библиотека, 27–31.

Успенски 1979: Boris A. Uspenski, *Poetika kompozicije. Semiotika ikone* (prev. N. Petković). Beograd: Nolit.

Финалди 2000: Gabriele Finaldi, *The Image of Christ* (w/ an Introduction by N. MacGregor and contributions by S. Avery-Quash, X. Bray, E. Langmuir, N. MacGregor, A. Sturgis). London: National Gallery Company Limited.

Хамовић 1996: Драган Хамовић, Господ видљив у простору, у: Д. Хамовић (ур.), *Иван В. Лалић, песник (зборник)*. Краљево: Народна библиотека, 45–53.

Харт 1975: Frederick Hartt, *Michelangelo's Three Pietàs: A Photographic Study by David Finn* (text by F. Hartt). New York: Harry N. Abrams Inc. Publishers.

Хефернан 1993: James A. W. Heffernan, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago, London: The University of Chicago Press.

Христић 2005: Јован Христић, *Изабрани есеји*. Београд: Српски ПЕН центар.

Шеатовић Димитријевић 2003: Светлана Шеатовић Димитријевић, О историји и Византији у поезији Ивана В. Лалића, *Књижевна историја*, год. 35, бр. 120/121, 481–494.

Шеатовић Димитријевић 2004: Светлана Шеатовић Димитријевић, *Традиција и иновација: интертекстуалност у песништву Ивана В. Лалића*. Београд: ’Филип Вишњић’.

Шеатовић Димитријевић 2007: Светлана Шеатовић Димитријевић, Лалићево море, од медитеранске чулности до старозаветног страха, у: А. Јовановић (ур.), *Постсимболистичка поетика Ивана В. Лалића (зборник радова)*. Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, 133–160.

Шилер 1972: Gertrud Schiller, *Iconography of Christian Art, volume 2: The Passion of Jesus Christ* (tr. by J. Seligman). Greenwich, Connecticut: New York Graphic Society Ltd.

Шпицер 1962: Leo Spitzer, The ”Ode on a Grecian Urn,” or Content vs. Metagrammar, in: *Essays on English and American Literature by Leo Шпицер* (ed. by A. Hatcher w/ a Foreword by H. Peyre). Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 67–97.

Milica R. Milankov

“PIETÀ” BY IVAN V. LALIĆ: THE EKPHRASIS OF A VISUAL MODEL AND THE PRAISE OF THE VISUAL ARTS

Summary

In this paper we are focusing on the poem “Pietà” from the book of poems *Script* (1992) by Ivan V. Lalić. The poem has not been given much attention by the critics so far, with the exception of several valuable studies, which we wish to expand on. Our main focus is to analyse the nature of the poem by turning to different theories of the ekphrasis. Our basis theory is the theory of the ekphrasis of the visual model (Tamar Yacobi). By applying, but also questioning theories by Leo Spitzer, Murrey Krieger, Wendy Steiner, James Heffernan, Tamar Yacobi and others, and bringing together some seemingly disparate theoretical implications, we interpret the relationship between descriptive and narrative

thrust, space and time, as well as the visible and the invisible in the poem. We also step into the inevitable interdisciplinary dialogue with art history, Christian iconography and visual representations suggested by the poem's title, e. i. the *pietà* compositions, which associate with two major motifs in the poetry of Lalić – Madonna and love. By leaning on a centuries-long tradition of interpretating the relationship between literature and the visual arts, we draw a conclusion that “Pietà” is not to be reduced to any theoretical frame without reserve – the literary devices which it consists of reveal that it in fact represents a verbal praise of the visual arts.

Key words: Ivan V. Lalić, *Script*, “Pietà”, *pietà*, Madonna, ekphrasis, descriptive and narrative thrust, spatial and temporal arts, the visible and the invisible

Дарка С. Деретић*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет, докторанд

Оригинални научни рад
Примљен: 20. 09. 2025.
Прихваћен: 30. 10. 2025.

ПОСТМОДЕРНИ ПОСТУПЦИ У РОМАНУ *ПЕПЕО, ПЕНА, ШАПАТ* МИЛИСАВА САВИЋА

Овај рад се бави постмодерним поступцима у роману *Пепео, пена, шапат* које сагледава са становишта модерне наратологије. У раду су анализиране типичне карактеристике постмодерне прозе и њихова функција у овом роману са посебним акцентом на жанровској флуидности, аутофикцији, интертекстуалности, одређењу романа као историографске метафикције, постмодерној пародији, аутореференцијалности, питању прерушавања и мијењања идентитета повезаним са идејом карневализације. Кориштен је и компаративни приступ у односу на роман *La sans Pareille*, како би се боље сагледала његова стваралачка поетика. Поред најочигледније интертекстуалне везе са дјелима Милоша Црњанског, уочене су и интертекстуалне везе са грчком митологијом, српском народном поезијом, Дантеовом *Божанственом комедијом* и Бокачовим *Декамероном*. Наглашен је пародијски однос не само према књижевним и историјским дискурсу, него и према другим облицима умјетничког стварања. Посвећена је пажња и ауторској игри са текстом, читаоцем, па и самим ликовима. Један од Савићевих честих мотива прерушавања (мијењања идентитета и скривања) присутан је и у овом роману. Мотив прерушавања аутор повезује са бахтиновском карневалском структуром јер сјетно путовање кроз најважније животне тренутке треба употпунити карневалским смијехом.

Кључне ријечи: Милисав Савић, Црњански, аутофикција, хронотоп путовања, историографска метафикција, пародија, карневализација.

* darka.deretic@gmail.com

Жанровска флуидност

Роман Милисави Савића *Пепео, пена шпанат* писан је у постмодерном прозном кључу и представља жанровски недефинисану прозну структуру која обједињује више различитих књижевних и научних жанрова: мемоарско-аутобиографски, путописни, књижевноисторијски, есејистички и поетски. То није ништа необично за постмодерна прозна остварења у којима су границе између жанрова често флуидне или потпуно укинуте. Говорећи о тежњи постмодерног ка прекорачењу граница појединих умјетничких конвенција, жанрова или различитих умјетности, Линда Хачион у својој књизи *Поетика постмодернизма* истиче да не постоји непроблематично стапање жанрова него њихове конвенције „воде одлучујућу игру једна против друге” (Хачион 1996: 27), односно у сталном су дијалогу или супротстављању. Овај роман има доминантне карактеристике аутобиографске или мемоарске прозе, с обзиром да се приповједач у првом лицу присјећа важних догађаја из своје прошлости који уједно представљају и неке од најзначајнијих догађаја на књижевној сцени у другој половини двадесетог вијека, чији је директни или индиректни учесник и сам наратор. Могло би се, без претјеривања, рећи да се роман може читати као имагинарна историја српске књижевности од седамдесетих година прошлог вијека до почетка деведесетих. У роману су, наизглед фактографски, приказани неки догађаји који описују стање у српској књижевности у посљедњим деценијама двадесетог вијека, а обиљежавају га: повратак Црњанског у Београд, накнадна и закашњела признања која добија, нараторов сусрет са Пекићем у Лондону, бројне афере око књижевних часописа чији је уредник био сам аутор, те скандал око додјеле НИН-ове награде аутору. Многи од догађаја које наратор описује у прологу, али и неким каснијим поглављима, заправо су фиктивни и плод су ауторове имагинације-Црњански никада није примљен у САНУ, никада није био кандидат за Нобелову награду, Марко Ристић није промијенио свој став о Црњанском који је изнио у свом есеју *Три мртва песника*, а наратор се са Црњанским срео свега два пута и једва да га је познавао. Аутор на мајсторски начин преплиће документарно и фиктивно, односно аутобиографију и фикцију. Без сумње, ради се о некој врсти аутофикције, односно о ауторској тежњи да властиту аутобиографију обогати одређеним фиктивним алтернативним наративом. У свом тексту *Шта је аутофикција?* Дуња Душанић даје комплетан преглед настанка и дефинисања овог жанра, као и његовог статуса у француској књижевности која се вијековима супротстављала писању романа у форми личне исповијести. Са појавом постструктурализма као и француског

новог романа, настају дјела која представљају синтезу аутобиографије и фикције или аутобиографије и књижевне теорије. Типичан примјер за то су дјела Ролана Барта *Задовољство у тексту*, а посебно *Ролан Барт о Ролану Барту*. Постструктурализам, на чије се теоријске темеље ослања постмодернизам доноси један сасвим другачији однос према аутобиографском жанру-то више није просто изношење чињеница из властитог живота, него и однос преиспитивања и самоанализе, као и тежња да се властити живот литерализује. По Бартовом мишљењу, идеја аутора као децентрираног субјекта текста доноси могућност једног новог типа писања о себи. „Да би се могло писати о себи неопходна је унутрашња разуђеност, непомирљива подељеност пишевог ја, попут борбе која се код Пруста води између јавног (монденског) и приватног (писатељског) ја. Без те подељености, књижевна синтеза коју Барт подразумева под појмом *écriture de vie*, не би била могућа већ само 'проста' (некњижевна) биграфија. Да би појединац успео да се сакрализује', да се преточи у дело, потребно је да уђе у *écriture*, у 'режим' писања” (Душанић 2025: <https://fenomeni.me/>). Управо аутофикција као жанр омогућава аутору да направи неке „накнадне интервенције” у својој, али и у биографији Црњанског. Кроз сјећања се пролази на један нов начин, са новим искуством и критичком дистанцом, што је иначе типично за однос постмодерне књижевности према прошлости. У аутофикцији се брише граница између приповиједних нивоа-стварног пишевог ја, ауторског ја, нараторског ја и перспективе лика. Литерализујући сопствени живот, аутор демистификује илузију ауторства, али укида и границу између стварности и фикције.

Роман садржи и елементе путописне прозе нудећи праву авантуру за радозналост читаоца који би се упутио стопама главних јунака, на њиховим имагинарним путовањима, од приповједачеве родне Рашке, Копаоника и Голије до Лондона, Рима и Фиренце који представљају битне географске одреднице за обојицу. Ово, опет, није ништа неоубичајено за Савићеву прозу јер елементе путописног и авантуристичког романа препознајемо и у роману *La sans Pareille* чији је поднаслов *Једно пролећно путовање Тосканом*. Као и у претходном роману, хронотоп путовања заузима врло значајно мјесто у семантичкој анализи овог романа, о чему ће касније и бити ријечи. Есејистичке и аутопоетичке елементе романа препознајемо у, сада већ познатим, Савићевим дигресијама у којима износи своје ставове о литератури, писању, те улози писца и читаоца.

Поетски обриси романа називају се у интертекстуалним везама са стваралаштвом Црњанског и његовим суматраистичким идејама. Сам наслов романа је поетски и нуди прегршт могућих тумачења, што није

необично за Савића који често користи поетске наслове и у неким ранијим романима као што су *Ожигљци тишине* и *La sans pareille*. Аутор наглашава да га је за наслов овог романа инспирисао један стих из поеме Црњанског *Ламент над Београдом*:

Само то више и нисмо ми, живот, а ни
звезде
Него нека чудовишта, полипи,
делфини
што се тумбају преко нас, и
плове, и језде
и урличу: „Прах, пепео, смрт је то”....

Може се рећи да поема Црњанског *Ламент над Београдом*, поред *Дневника о Чарнојевићу* Милоша Црњанског, функционише као прототекст романа *Пепео, пена, шапат*. Основна расположења сјете, меланхолије и осјећања пролазности која доминирају у поеми Црњанског, провлаче се и кроз Савићев роман, пошто су судбине неких од главних ликова на крају углавном трагичне (судбина Голупчића, Хромог Диониса Касандре и Беле). Иако је посљедњи стих наведене строфе Црњанског измијењен, очигледно да је управо он пуслужео за наслов који је модификован измјеном посљедње ријечи смрт ријечју шапат. Пепео асоцира на згариште, остатак нечега што се може неповратно расути, у овом случају, може се односити на згариште једне епохе. На крају романа приповједач заиста каже да је ову приповијест извукао из пепела, дакле, управо са тог згаришта. Пјена је, такође, несталан мјехурић, нешто неухватљиво и пролазно, али може асоцирати и на морску пјену из које се, по грчкој митологији, родила Афродита. Шапат указује на тишину и страх од ликвидације који су обиљежили посљедње године живота Црњанског, али и на одсуство слободе говора и стварања са којима се у младости суочавала ауторова генерације шездесетосмаша. Пролазност и несталност свега, меланхолија и разочарење „уморног ратника” наговјештава и *Дневник о Чарнојевићу* као једну од интертекстуалних веза овог романа. Митски и фолклорни мотиви су само оквир ове ауторове, помало сјетне, приче о себи и сопственој генерацији, њеним порушеним идеалима, поразима и разочарењима.

Интертекстуалне везе – Црњански као сапутник

Интертекстуалне везе са стваралаштвом Милоша Црњанског присутне су у разним облицима и на више нивоа у прози Милисав Савића. Интертекстуални однос са путописом *Љубав у Тоскани* присутан је у

роману *La Sans Pareille*, као и у роману *Ожиљци тишине*, гдје се, такође, Црњански појављује као један од ликова. Овај роман је, између осталог, и постмодерно интерпретирана биографија Милоша Црњанског, у коју је аутор мајсторски уткао много фиктивних сусрета и заједнички проживљених догађаја. Поигравајући се односом књижевне имагинације и стварности, укрстио је своју животну причу са животном причом Црњанског, пошто су оне и реално садржале доста сличних појединости. Боравећи на оним мјестима на којима је двије-три деценије раније боравио Црњански, аутор је осјетио повезаност сопствене судбине са судбином Црњанског, чије му је дјело често служило као бедекер и оријентир у туђини. У једном интервјуу Савић је нагласио да најљепша мјеста у Риму најбоље можемо упознати читајући роман *Код Хиперборејаца* Милоша Црњанског. Тиме што је биографију Црњанског изванредно вјешто укрстио са својом, аутор је показао да је мајстор игре, књижевног експерментисања и прекрајања чињеница. За постмодерну књижевност је карактеристично да разара све традиционалне књижевне конвенције, а једна од њених најрадикалнијих манифестација је прекорачење граница између фикције и нефикције, односно између литературе и стварности. Преобликујући стварност у фикцију књижевног дјела, Савић је показао да „за њега смрт књижевности почиње онда када аутор стави знак једнакости између књижевности и стварности”. (Јоковић 2002: 366)

Роман је замишљен као једно носталгично путовање предјелима властитих сјећања, али и сјећања Милоша Црњанског, који је у овом роману нараторов сапутник и саговорник. Сама чињеница да је стварна личност (Црњански) литерализована, указује на прелазак наративног нивоа или металептички скок из стварности у поље фикције. Сваки важан детаљ из приповједачевог живота и живота Црњанског, коме је у приповједачком поступку додијељена улога наратера, поново је проживљен, сагледан и интерпретиран на нов начин, са одређене наративне дистанце и преломљен кроз визуру оног другог. Говорећи о улози и значају наратера у књижевној комуникацији Шломит Римон Кенан наглашава да је његово присуство неопходно, пошто се наратер наративна инстанца којој се обраћа наратор, а тамо гдје је наратер привидно одсутан, читалац преузима његову улогу. Наратер је увијек на истом дијагетичком нивоу на коме је и наратор, а то је и овдје случај. (Римон Кенан 2007: 131–133). Пошто је у роману присутно ретроспективно квази-аутобиографско приповиједање, значајан дио догађаја који су описани у роману везан за нараторову или нараторову прошлост, у којој није присутан онај други, могуће говорити је о постојању екстрадијагетичког нивоа на ком се налазе наратор и наратер, док је њихово присуство као ликова у причама из прошлости интрадијагетичко.

Попут Вергилија који Дантеа води кроз пакао, тако и Црњански води наратора кроз спознају различитих животних искустава, али и наратор исто чини са Милошем. У кафани *Влтава* они један другом причају своје животне приче, а онда заједно коментаришу, анализирају и прекрајају догађаје дајући им сасвим другачији исход. Тако њихови животи постају књижевна грађа коју обликују по сопственој вољи. „Овај постмодерни облик писања Косински назива аутофикцијом, 'фикција' због тога што је целокупно сећање фикционализовано, 'ауто' због тога што је, по њему, 'књижевни жанр довољно дарежљив да допусти аутору усвајање природе његових фикционалних јунака' – други начин за то и не постоји” (Хачион 1996: 28). Нараторова приповиједна перспектива је ограничена позицијом првог лица, али се жели створити илизија вјеродостојности догађаја, која се касније, различитим поступцима, подрива и неутрализује чиме се, донекле, изневјеравају очекивања читалаца. Савићев прозни дискурс је ауторефлексиван, самоироничан и критички одређен према прошлости културе и друштва. Овај ауторски поступак у складу је са ставом Линде Хачион по коме постмодерна књижевност доноси један „нови повратак прошлости културе и друштва који више није носталгичан, него је критички.” (Хачион 1996:18)

Хронотоп путовања и необичне приповиједачке позиције

Под појмом хронотоп Михаил Бахтин подразумејева просторно-временски континуитет унутар стварности књижевног дјела. Према Бахтиновом мишљењу, хронотоп је кључна жанровска одредница романа јер се помоћу њега обезбјеђује узајамна повезаност простора и времена, а тиме и дјела као цјелине. „Време се овдје згушњава, стеже, постаје видљиво; простор се напиње, увлачи се у кретање времена, сижеа, историје. Обележја времена разоткривају се у простору, а простор се осмишљава и мери временом.” (Бахтин 1989:194). Хронотоп путовања је један од најзаступљенијих хронотопа у књижевности од Одисеје и античког романа до савремених романа са путописним елементима као што су *Код Хиперборејаца* Милоша Црњанског или роман *Трг соли* Радослава Братића, у коме се сусрећемо са хронотопом средњовјековних путева соли.

У хронотопу путовања распршеност простора утиче и на разбијање линеарне темпоралности. Хронотоп романа *Пенео, пена, шапат* условљен је сложеном узајамношћу временских и просторних односа који укључују веома широк простор на коме се одвија радња овог романа, од локалитета

из приповједачеве родне Рашке до свјетских метропола попут Рима и Лондона. Такође, условљен је и двоструком темпоралношћу која се огледа у разлици између времена приповиједања и приповиједаног времена. Временска организација у роману директно је повезана са позицијом приповједача. У роману се јавља удвојени приповједачки глас – екстрадијагетичког наратора који је изнад нивоа приче коју приповиједа, захваљујући наративној дистанци са које приповиједа и хомодијагетичког наратора који припада свијету приче и уједно је фокализатор догађаја. Ради се удвајању приповједачке инстанце на *приповједачко ја* које приповиједа са одређене временске дистанце и *доживљено ја* које непосредно учествује у причи као актер. Међутим, пошто је систем вриједности и ауторитативна позиција везана за приповиједачко ја, можемо рећи да се оно налази на вишем наративном нивоу у односу на доживљено ја. Сличну позицију наративног гласа Адријана Марчетић препознаје на примјеру Прустовог романа у *У потрази за изгубљеним временом* о чему детаљно пише у својој књизи *Фигуре приповедања* (Марчетић 2003:47). Екстрадијагетичког приповједача у овом роману не можемо изједначити са хетеродијагетичким, пошто, без обзира на промјену наративног нивоа, која је овдје присутна, сам идентитет приповједача се не мијења. Он није „изван приче” јер коментарише и анализира догађаје из своје младости. Чак и у оним поглављима гдје описује судбине својих сапутника (аргонаута) из привидно неутралне хетеродијагетичке перспективе, обично се убрзо пребације на хомодијагетичку перспективу, истичући неко своје искуство везано за њих. Из екстрадијагетичке наративне позиције наратор и наратор коментаришу и мијењају судбине јунака. У сегментима у којима се јавља приповједач у трећем лицу, фокализација је често везана за перспективу ликова (нпр. како мајка види и доживљава очева невјерства). Ипак, доминантна је унутрашња фокализација која је везана за наратора који је истовремено и фокализатор догађаја. Пошто постоје два наративна приповједачка гласа екстрадијагетичког и хомодијагетичког приповједача, за екстрадијагетичког приповједача понекад је везана и спољна фокализација и присуство паралепсе, односно вишка информација, чије га постојање приближава статусу свезнајућег приповједача.

Приповједач користи оба типа анахронија – аналепсе и пролепсе или, како их Мике Бал назива-ретроверзије и антиципације, а некада их вјешто комбинује. Аналепсу користи сваки пут, када заједно са Милошем, посјећује она мјеста из њихове прошлости за која су везане њихове најљепше успомене. Како истиче Мике Бал: „Игра са распоредом није само књижевна конвенција, то је исто тако и средство да се скрене пажња на

одређене ствари, стави акценат, остваре естетски и психолошки ефекти, покажу различите интерпретације једног догађаја или укаже на суптилне разлике између очекивања и реализације” (Бал 2000: 63). Комбинујући аналепсе и пролепсе, те стављајући акценат на субјективне анахроније које се огледају у личним сјећањима и доживљајима јунака, аутор омогућава читаоцу ново и другачије читање биографије Црњанског као и сопствене биографије. Њихова употреба доприноси разбијању хронолошког тока фабуле, који омогућава асоцијативну организацију сижеа, при чему се, бар привидно брише граница између времена приповиједања и приповиједаног времена. Захваљујући употреби аналепсе, наратор заједно са Милошем присуствује неким догађајима који су се збили много прије његовог рођења као што су дешавања везана за Сарајевски атентат и почетак Првог свјетског рата, што директно спада у домен Милошевог животног искуства, али и Милош присуствује догађајима из нараторовог дјетињства, заједно с њим путује на Копаоник и у његову родну Рашку.

У појединим сегментима приче стапају се ретроверзије (аналепсе) и антиципације (пролепсе), као нпр. када приповједач, заједно са Милошем, у времену сатанизације нашег народа у свијету деведесетих и двије хиљадитих година у фонтани Ди Треви наједном угледа Воденичарку из свог дјетињства у народној ношњи. Један од најочигледнијих примјера укрштања ова два поступка је онај који наратор везује за 1961. и посјету Црњанском у Лондону, гдје антиципира и њихове будуће сусрете у редакцији часописа *Студент*. Међутим, интересно је да приповједач те догађаје описује као да се дешавају у садашњем времену, користећи чак и облик презенте. Очигледно да се аутор поиграва Борхесовом идејом да у књижевности постоји само садашње вријеме, односно да се, ако вјерујемо у цикличну теорију времена, све се дешава у једном вјечитом сада. Приповједач се највише користи пролепсама када Милош и он одређују мјеста за приповједачеве аргонауте у оном другом љепшем животу, гдје добијају прилику да остваре све оно што за живота нису успјели. Глумица добија могућност да глуми у класичној античкој представи, Касандра ужива на планини Ртањ у справљању напитака од трава, а Хроми Дионис у свим чарима дионизијских свечаности. Дакле, временски и просторни оквири у роману су помјерени, Милош и приповједач неометано путују у прошлост и будућност, а просторна ограничења у једном таквом деконструисаном времену не постоје.

Роман *Пепео, пена, шапат* као историографска
метафикција

Постмодерни хибридни роман тежи да у себе инкорпорира не само различите књижевне жанрове, него и елементе других умјетности, науке и популарне културе. Тако постмодерни роман заправо постаје свијет у малом. Ана Стишовић-Миловановић добро примјећује: „За аутора попут Савића, који тежи интегралном објашњењу света не само да је могуће, већ је и нужно, спајање профаног и светог, бившег и садашњег, конкретног и апстрактног, и најпосле, елитистичког и популарног” (Стишовић-Миловановић 2018: 17). Овај Савићев роман, као и претходни роман *La sans Pareille* могуће је сагледати и као историографску метафикцију, жанровско одређење које Линда Хачион користи за већину постмодерних прозних остварења. Постмодерни књижевни текстови проблематизују однос историје према стварности, а потом стварности према језику. Погрешно је мишљење да постмодернизам одбацује историју као застарјелу и непотребну. „Историја није застарјела, она је само поново размотрена – као људска конструкција. Тврђењем да историја не постоји осим као текст, не пориче се, пригласно и радосно, да прошлост постоји већ само да нам је приступ њој у потпуности условљен текстуалношћу” (Хачион 1996: 37). Зашто је овај роман могуће именовати термином историографска метафикција? Један од главних разлога је свакако проблематизовање и умјетничка интерпретација историјских догађаја везаних за другу половину XX вијека, чији је наратор непосредни учесник или свједок. Ти догађаји обухватају историјски контекст студентских демонстрација 1968, друштвено-политичку атмосферу седамдесетих и осамдесетих година у бившој Југославији, потом ратове деведесетих, санкције и економску кризу. Та преломна историјска дешавања сагледана су из перспективе наратора и његових пријатеља и сапутника. Њихов лични доживљај историје, те начин на који се она одражава на њихове судбине у потпуности се разликује од званичне историографије. Романескна прича је нека врста реквијема за снове једне генерације. Аутор уводи и један фрагмент под истоименим насловом при крају романа. У њему, са много сјете и разумијевања, приповједач подиже здравицу за своје аргонауте, њихове протраћене животе, изневјерена очекивања, пороке и заблуде, али и наивна увјерења да могу мијењати свијет. Чини се да аутор има много разумијевања за пороке и заблуде својих јунака зато што је баш то оно што их чини другачијима, а не њихове врлине. Очигледно да аутор, у чијем се тексту наслућују обриси прозе црног таласа, презире све што је углађено, упегљано, укалупљено,

центрично. Уосталом постмодерна књижевност је ексцентрична, књижевност маргине, дистопије (Хачион: 1996). Дакле, Савићев однос према историји је у духу постмодерне, преиспитивачки, полемички и критички.

Аргонаути као пародија мита о удруживању

Поред Црњанског, у узбудљиви авантуру проналаска „златног руна”, што је овдје откривање смисла и сврхе овоземаљског постојања, наратор ће повести и дружину аргонаута, попут митског Јасона, да би га заштитили и помогли му на том путу. Сам Црњански му сугерише да то учини јер су им помоћници потребни да кажњавају грешне и награђују блажене и праведне. Преко нараторовог питања да ли да буду стварни или они из литературе, аутор свјесно демистификује свој стваралачки поступак, још једном истичући интертекстуалну природу своје литературе и металептички скок између више приповиједних стварности, откривајући како по сопственој вољи комбинује своје ликове са онима из литературе.

Постмодерна литература гради пародијски однос и према митологији, а то се јасно види на примјеру Савићевог романа. Грчком митологијом и њеним умјетничким обрадама аутор се бавио на више мјеста у роману. Митска прича о лијепом богу Адонису и његовој судбини у различитим књижевним обрадама, почевши од римског пјесника Овидија, преко Марина Држића, до Шекспира и Ђамбатиста Марина, постаје лајтмотив романа и метафора за судбину умјетника, а представља алузију и на саму судбину Црњанског. Бог Адонис још од рођења носи злу коб дјетета рођеног из инцестуозне везе, а касније је разапет између љубави двије богиње – Афродите и Персефоне. Међутим, Адонис највише ужива у оном дијелу године када добија слободу, далеко од обје богиње, коју користи за уживање у лову. Тамо га, потпуно самог, напада и усмрћује вепар, показавши му да апсолутна слобода није могућа. У најпознатијим галеријама Европе наратор са Милошем посматра и анализира различите репродукције чувене слике, како би проникао у тајну Адонисове судбине. Тако се успоставља интермедијална веза и према осталим умјетничким дискурсима, што је такође карактеристика постмодерне литературе. У бесједи поводом пријема у српску Академију наука, која је ауторова приповједачка конструкција, Милош пореди своју судбину са Адонисовом. Описујући у једном поглављу сусрет двојице бивших пријатеља Црњанског и Марка Ристића, аутор закључује: „Као што немају претке, писци немају пријатеље. У приступној беседи за академију упитао се зашто Адонис одлази сам у лов, без другара. Одлази – сада одговара на то питање-јер је песник.

Песник може да буде члан дружине, као што је то био Орфеј код Аргонаута, али он никад не окупља дружину. Кад би је окупљао, био би политичар, војсковођа, вођа банде, вели Милош” (Савић 2020: 226).

Савићеви аргонаути могу се заправо поматрати као пародија митских аргонаута. Они нису јунаци посебне снаге и угледа као у античком миту, али сваки од њих има неку физичку или карактерну особину која га издваја или кандидује за ову посебну ауторову дружину. Први у тој дружини је Чепел, динарски тип човјека необичне снаге, који је добио надимак по марки камиона који вози. „Кад нам долази на славу једва промине кроз врата (...) шаке му као лопате. Једном је на вашару песницама срушио тројицу дрвосјеча, наслажавши их као цјепанице” (Савић 2020: 30). Други аргонаут, Bella је прототип класичне љепотице. У њој аутор обједињује два лика – дјевојку несвакидашње љепоте коју памти из дјетињства и каснију другарицу из редакције *Студента*. Као што обично бива са фаталним љепотицама, прати је трагична судбина. Трећи аргонаут-Ледени или Петрарка је прототип хладног и окрутног човјека који се са свима обрачунава лако и кога се сви прибојавају. Касније, у средњошколским данима, аутор упознаје једног таквог који је једнако окрутан и према дјевојкама. Улогу четвртог аргонаута аутор повјерава Хромом Дионису, испичутури, у коме такође обједињује два лика – комшију Ђуру Пијаницу из свог дјетињства и каснијег пријатеља из младости, пропалог пјесника. Пети аргонаут је Воденичарка, прототип сеоске милоснице. Она је потребна дружини да поправи оно што Чепел не може песницама или Ледени погледом. Чак је и наратор имао с њом прво еротско искуство у дјетињству, кад јој је помагао да пређе преко ријеке. Протеј, мајстор прерушавања, је шести аргонаут. У опасном свијету прерушавање је понекад неопходно ради опстанка. Прерушавање је Савићева омиљена тема, али о томе ће бити ријечи касније. Голупчић, самоуки зналац више језика, као и језика животиња и биљака, у животу је много пострадао због оца емигранта и своје жеље да се домогне иностранства. Полиглота је свакако потребан једној оваквој дружини. У своју дружину аутор обавезно узима и врачарицу коју у његовом дјетињству зову баба Пауна, а кад на студијама упозна сличну дјевојку са натприродним моћима назваће је – Касандра. Пауна спасава наратора и Милоша пред непознатом војном паролем на мосту у Вишеграду у последњем рату, а лијечи и његовог оца од незгодне полне болести. Касандра лијечи и аутора од чини бивше љубавнице. За деветог аргонаута наш аутор бира Дјетлића који је у његовом дјетињству сеоски поштар, а касније један од чланова редакције *Студента*. Заједничко им је то што и један и други знају све тајне, а воле и да цинкаре људе тајним

службама. Он је потребан дружини ради прикупљања информација. Десети аргонаут, кога аутор назива Кентауром, је коњаник који умногоме подсећа на епског војводу Момчила са крилатим коњем Јабучилом. О њему и његовом бијелцу у ауторовом завичају препричавале су се свакојаке легенде. Последњи члан дружине је пас Аргус. Алузијом на епског јунака Бановић Страхињу, кога је у походу за одбрану части пратио једино његов пас, аутор процјењује да је пас неопходан члан дружине. Пса назива Аргус по Одисејевом псу који га је једини препознао по повратку на Итаку.

Гледано у цјелости, аргонаути су скоро савршена дружина јер се сваки од њених чланова по нечему издваја. Међутим, модерно доба, као доба отуђености и индивидуализације, донекле негира могућност окупљања дружине која би нас штитила на неизвјесним животним путевима. Уопште, модерном човјеку постаје страна идеја удруживања ради заједничког добра. Ипак, коријене те приче аутор налази већ у античком миту јер бог Адонис у борбу са вепром одлази сам, без помоћи богиња љубавница – Венере и Прозепине. То је разлог што је Црњанском Адонисова прича ближа од Одисејеве, пошто је велики умјетник на сваком од својих похода углавном сам. Из ове приче аутор извлачи сљедећи закључак: „Прича о Аргонаутима данас није могућа, и ако је могућа онда је о томе како Аргонаути, пред тешкоћама, пред тим опасним вепром, варају и издају један другог? Оно што се некад сматрало за највећи грех, за гнусну подлост, а то је издаја, за чије је починиоце Данте одредио најужу, најгори део пакла, данас се сматра за највећу вештину преживљавања.

Ко не уме, није спреман и неће да изда, нема шансе да опстане у овом суровом и безосећајном свету” (Савић 2020: 23). Наратор ће доживјети издају од многих аргонаута, нарочито Протеја и Детлића. Протеј ће брзо издати револуционарне идеје шездестосмаша, зарад бољег и лагоднијег живота приклониће се режиму и ући у високе друштвене кругове, које су шездесетосмаша презирали.

Ауторске дигресије или аутопоетика

Посебна вриједност овог романа су ауторске дигресије које се могу читати потпуно одвојено од остатка текста, али и као његов интегрални дио. Дигресије се јављају на крају сваког поглавља и има их укупно 33. Именоване су као упутства за личну употребу, називом који Савић користи и у својој аутопоетичкој књизи *Фуснота*. Попут доброг дезерта након главне приче, оне књишким сладокусцима нуде занимљиве расправе о односу писца и читаоца, типовима приповједача, функцији књижевности,

њеној улози у човјековој свакодневици, односу књижевности и политике, приповједачким техникама, елитистичкој књижевности, односу литературе и живота, односу историје и књижевности, књижевности и етике итд. Метафикцијска и ауторефлексивна својства књижевних текстова, појава коментара или различитих додатака на њиховом рубовима неки су од препознатљивих знакова постмодерне литературе. У роману *La sans Pareille* аутор нуди цијели низ додатака за надградњу основне приче као што су приче, црне приче, затим снови, пишчеве биљешке, фусноте и на крају индекс имена. Тако организована прозна структура, са цијелом мрежом различитих додатака, представља гранични жанр између умјетничког и књижевнотеоријског. Пишчева игра, која се огледа у разноврсности приповиједних поступака и форми, служи као једна врста замке за читаоца који бива потпуно заведен и увучен на рачвасте путеве приче. У једној од својих дигресија у роману *Пепео, пена, шапат* Савић истиче да будућност књижевности види у есеју и коментару: „Будућност књижевности је у есеју. Приповедати и певати значи размишљати. Или, боље рећи коментарисати. Историја модерне књижевности и није ништа друго него историја коментара. Писац често коментарише и сопствено дело, коментар је ту у служби удахњивања новог живота већ написаном. Но, писцу је највише стало до туђих коментара: „тек они откривају да ли је његов текст допао пажњи оног препаметног, циничног, немилосрдног, препотентног читаоца” (Савић, 2020: 95). Ако имамо у виду овај роман, а поготову роман *La sans pareille*, увидјећемо да постмодерни роман постаје форма која усисава све остале жанрове и поприма енциклопедијски карактер. Радослав Братић је на једном мјесту у тексту *Дошао сам на свет с лепом раном* упоредио структуру романа са током ријеке Требишњице, која усисава мање ријеке као роман приче (Братић 2016: 19). Једна од највећих вриједности овог романа су управо његове дигресије у којима је аутор изнио своје ставове о књижевности и демистификовао своју приповједачку поетику. Везу писца и читаоца Савић своди на три врсте. Најчешћа је она у којој доминира писац, затим она у којој су писац и читалац равноправни и напokon, постоји и она у којој доминира читалац. У љубавној вези у којој доминира писац рађа се лака литература, али и она енциклопедијског карактера. Љубавна веза у којој су писац и читалац равноправни даје солидну литературу, док љубавна веза у којој доминира читалац може бити погубна за литературу, али исто тако, може дати и ремек дјела. По Савићевом мишљењу, писци праве највеће грешке када пишу за конкретне особе. „Пише се за одсутне, непознате особе. А таква је особа – већ је речено – паметнија, талентованија и едукованија од писца. Једино она може да оцени да ли се писац

успешно носио са празнинама, утварама”. (Савић, 2020: 66) Ова Савићева мисао блиска је Бартовим ставовима о ауторству, с тим да Савић, колико год истицао значај читаоца у процесу настанка једног дјела, никако не потцјењује аутора, његове неочекиване поступке и скривене моћи.

Није се тешко сложити са Савићевим ставом да је вриједна књижевност ствар елите и да не трпи стадионску публику. Велики писци не пишу за масе и не жртвују умјетничку вриједност зарад популарности. „Књижевност мора читаоца добро да дрмне, потресе од пете до главе, изазове грчеве у утроби, убрза рад срца, подигне притисак. Све то књижевност постиже не оним што је речено већ назначеним, недореченим, изостављеним, белином, празнином – утварама са којима се бори писац”, каже Савић, а о природи и улози књижевности слично је говорио и Франц Кафка. Прави читалац смисао литературе налази управо у тим празнинама и недореченостима које сам попуњава у складу са својим животним искуством и тако постаје коаутор књижевног текста.

Прерушавање и потрага за идентитетом. Карневалска структура

Неке од сталних Савићевих тема су: питање идентитета, прерушавање, мимикрија, те покушај да се, бар привремено, буде неко други. Главна јунакиња романа *La sans Pareille* се прерушава више пута у роману, јављајући се прво у у обличју мушкарца, а потом у обличју жена, различитих књижевних јунакиња. Познато је да постмодерна умјетност подрива традиционалне вриједности као што су ред, значење, власт и идентитет. Питање идентитета одувијек је једна од централних преокупација књижевности од античких времена до данашњих дана. Човјек је одувијек имао потребу да свој прави идентитет, своје унутрашње ја, сакрије од масе. Један од начина скривања идентитета је маскирање или прерушавање које је у књижевности присутно још од приче о Одисеју који се прерушава у просјака како би заварео просце. Чести су мотиви прерушавања и у нашим народним пјесмама. Питањем идентитета Савић се највише бавио у роману *La sans Pareille* гдје су и главни јунак и главна јунакиња прерушени, а идентитет главне јунакиње читалац не сазнаје ни на крају романа. Заправо, роман и нема класични завршетак, него је читаоцу понуђено да изабере један од могућих завршетака. У роману *Пенео, пена, шапат* на више мјеста такође је присутан мотив прерушавања. Овај мотив први пут се јавља у причи о Милошу, који се у вријеме Првог свјетског рата на карневалу у Ријеци прерушава у дјевојку, како би избјегао ужасе

рата. Није то једини случај када је Милош пожелио да посегне за туђим идентитетом.

Протеју је у роману додијељена улога мајстора прерушавања и мијењања идентитета по потреби. Њему ће аутор повјерити организацију карневала на Венерином небу снова и нада, гдје дочекује све госте којима је дозвољено да бирају маске. Свако бира маску према својим природним склоностима: Дјетлић бира маску невидљивог како би могао да сазнаје све људске тајне, Воденичарка бира маску Ероса како би несметано могла да ужива у љубавним чарима, Касандра маску моћних чаробница Кирке и Калипсо, како би непријатеље претварала у свиње, а пријатељима повратила младост. Глумица узима маску Кенеја да би се у мушком облику осветила својим љубавницима, Бела, наравно, узима маску Јелене Тројанске, најљепше жене свијета, а Чепел маску Херкула како би исправио све неправде модерног времена. Хроми Дионис узима маску која му по природи припада – маску бога Диониса окруженог својим бахаткињама.

Очигледно је да Савић овдје уводи модел карневалске структуре о којој говори Михаил Бахтин у свом дјелу *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе и Проблеми поетике Достојевског*. Ако имамо у виду постмодерно преплитање високих и ниских жанрова, можемо закључити да је модел постмодерног романа веома близак Бахтиновом поимању карневализације. Карневализација је, по Бахтину, процес у коме се карневалско осећање свијета настало у античким и средњовјековним временима из преживљеног масовног искуства свечарске, ритуалне раскошности карневала, попут сатурнија – преноси у језик књижевности. Цијели један низ карактеристично античких жанрова, међу којима се истиче сократовски дијалог и менипска сатира, указује на чврсте везе са етосом карневала, или заправо потиче из карневалског фолклора. „Карневал зближава и уједињује, заручује и сједињује свето и профано, узвишено и ниско, велико и ништавно, мудро и глупо итд” (Бахтин 2000: 117). У средишту карневала је обред крунисања и декрунисања краља карневала који својим поступком умногоме личи на постмодерну пародију – одређене вриједности се стављају на трон да би се касније опет детронизовале. Карневалско осјећање свијета ослобађа човјека од исконског страха и нуди му карневалски смијех у замјену. У тој карневалској игри све су несреће и патње Савићевих јунака поништене, обесмишљене, извргнуте карневалском смијеху. Ликови се узимањем туђег идентитета ослобађају свих ограничења, обзира и друштвених норми које им је судбина наметла, ослобађају се и терета властитог живота и неспутано уживају у чарима карневалске игре. Карневал је заправо друго име

за обесмишљавање свега озбиљног и трагичног, укидање свих хијерархија и догми, те препуштање чарима неформалности, распусности, гротеске и пародије.

Појам карневалске структуре Бахтин уско повезује са полифоним романом и функцијом дијалога у њему. У полифоном роману осим што се нуде перспективе различитих ликова, сви ликови морају у једном тренутку ступити у међусобни дијалог. Код Савића дијалог се остварује на више нивоа: у виду интертекстуалног дијалога са књижевном традицијом, затим преко дијалога наратора и наратера и, на крају, бројном мрежом јунака који ступају у интеракцијске односе.

Закључак

Роман *Пепео, пена, шапат* садржи све присутнију књижевну тенденцију фикционализовања аутобиографије, која се реализује у аутофикцијском жанру брисањем граница фикционалног и нефикционалног нратива. Аутор не само што гради интертекстуални однос са стваралаштвом Милоша Црњанског, него му даје и статус фиктивног лика као и позицију наратера. Присуство јединственог хронотопа путовања доприноси просторној распршености која условљава укидање линеарне темпоралности. Удвојени приповједачки глас приповједачког ја и доживљеног ја повезан је са двоструком темпоралношћу, везаном за вријеме у ком се приповиједа и вријеме приче (приповиједано вријеме). Прилично сложена приповиједна инстанца у овом роману подразумева присуство екстрадијагетичког приповједача који је на вишем наративном нивоу и хомодијагетичког приповједача на нивоу приче. Захваљујући присуству екстрадијагетичког приповједача, омогућено је накнадно коментарисање и прекрајање догађаја или корекција биографије. Овакав поступак омогућава читаоцу да гаји недоумицу у вјеродостојност чињеница, али и да све то посматра као пишчеву заводљиву игру која читаоца у потпуности увлачи у текст. Поступак историографске метафикције такође омогућава критички и пародијски однос према прошлости који се испољава у виду критичког сагледавања неких догађаја из прошлости, те пародирању чувеног мита о Аргонаутима и уопште идеје удруживања око заједничког добра. Постмодерне поступке препознајемо прије свега у употреби хибридног жанра, интертекстуалности, присуству историографске метафикције, пародијског односа према митологији и књижевној традицији, као и коришћењу математички прецизних прозних структура које прозу приближавају поетском изразу. Ауторска игра са текстом и читаоцем се остварује кроз

поступак прерушавања и мијењања идентитета јунака чији се крајњи домет остварује у карневализацији гдје се кроз карневалски смијех и игру јунаци ослобађају свих овоземаљских невоља и страхова. У ауторским дигресијама, захваљујући метафикцијској и ауторефлексивној природи Савићеве прозе, читаоцу је омогућено да открије ауторове аутопоетичке ставове и демистификује схватање ауторства.

Извори

- Савић 2018: Милисав Савић, *La sans Pareille*, Београд: Просвета.
Савић 1997: Милисав Савић, *Ожиљци тишине*, Београд: Рашка школа.
Савић 2020: Милисав Савић, *Пепео, пена, шапат*, Београд: Лагуна.
Црњански 1966: Милош Црњански, *Ламент над Београдом*, Београд: Просвета.
Црњански 1966: Милош Црњански, *Путописи*, Београд: Просвета, Нови Сад: Матица српска, Загреб: Младост, Сарајево: Свјетлост
Црњански 2004: Милош Црњански, *Дневник о Чарнојевићу*, Београд: Политика / Народна књига.

ЛИТЕРАТУРА

- Абот 2009: Х. Портер Абот, *Увод у теорију прозе*, Београд: Службени гласник.
Бал 2000: Мике Бал, *Наратологија*, Београд: Народна књига – Алфа.
Бандит и професор 2020: *Интервјуи Милисав Савића*, приредила др Ана Стишовић-Миловановић, Рашка: Центар за културу и информисање „Градац”.
Бахтин 1989: Михаил Бахтин, *О роману*, Београд: Нолит, превео: Александар Бадњаревић.
Бахтин 2000: Михаил Бахтин: *Проблеми поетике Достојевског*, Београд: Zepher Book World, превела: Милица Николић.
Братић 2016: Радослав Братић, *Дошао сам на свет с лепом раном*, Билећа/ Гацко: часопис Нова Зора, прољеће-љето 49/50.
Душанић 2025: Дуња Душанић, *Шта је аутофикција?* <https://fenomeni.me/sta-je-autofikcija-hronike-stvaranja/> преузето 25.8.2025.
Јоковић 2002: Мирољуб Јоковић, *Онтолошки пејзаж постмодерног романа*, Београд: Просвета.
Марчетић 2003: Адријана Марчетић, *Фигуре приповедања*, Београд, Народна књига / Алфа.

Римон-Кенан 2007: Шломит Римон Кенан, *Наративна проза / Савремена поетика*, Београд: Народна књига / Алфа, прев. Александар Стевић.

СТИШОВИЋ-МИЛОВАНОВИЋ 2018: Ана Стишовић Миловановић: *Књиге за Људмилу* (постмодерни романи Милицава Савића), Рашка: Центар за културу, образовање и информисање Градац.

Хачион 1996: Линда Хачион, *Поетика постмодернизма (историја, теорија, фикција)*, Нови Сад: Светови, превели: Владимир Гвозден и Љубица Станковић

Darka S. Deretić

POSTMODERN PROCEDURES IN THE NOVEL ASH, FOAM, WHISPER BY MILISAV SAVIĆ

Summary

The novel *Ash, Foam Whisper* contains the increasingly present literary tendency of fictionalizing autobiography, which is realized in the autofictional genre by erasing the boundaries of fictional and non-fictional narrative. The author not only builds an intertextual relationship with the work of Miloš Crnjanski, but also gives him the status of a fictional character and the position of narrator. The presence of a single chronotope of travel contributes to the spatial dispersion that conditions the abolition of linear temporality. The dual narrative voice of the narrating self and the experienced self is associated with a double temporality, related to the time in which the story is narrated and the time of the story (narrated time). The rather complex narrative instance in this novel implies the presence of an extradiegetic narrator who is at a higher narrative level and a homodiegetic narrator at the story level. Thanks to the presence of the extradiegetic narrator, subsequent commentary and retelling of events or corrections of biography are possible. This procedure allows the reader to harbor doubts about the credibility of the facts, but also to view it all as the writer's seductive game that draws the reader completely into the text. The process of historiographic metafiction also enables a critical and parodic attitude towards the past, which manifests itself in the form of a critical examination of some events from the past, as well as parodying the famous myth of the Argonauts and the idea of uniting around the common good in general. We recognize postmodern practices primarily in the use of hybrid genre, intertextuality, the presence of historiographic metafiction, a parodic attitude towards mythology and literary tradition, as well as the use of mathematically precise prose structures that bring prose closer to poetic expression.

Keywords: Milisav Savić, Crnjanski, autofiction, travel chronotope, historiographic metafiction, parody, carnivalization.

Venturi

Тамара С. Тубић*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет, докторанд

Оригинални научни рад
Примљен: 25. 09. 2025.
Прихваћен: 30. 10. 2025.

ЕГЗИЛ У РОМАНУ *ЗИМСКО ЛЕТОВАЊЕ* ВЛАДАНА ДЕСНИЦЕ

Први роман Владана Деснице *Зимско љетовање* препознат је већ у време објављивања као значајно књижевно остварење. Једна од кључних тема која, како ће се показати, утиче на кретање нити приповедања у овом роману је питање егзила. Однос између града и села, који је раније редовно уочаван у вези са Десничиним романом, заправо се препознаје као однос између егзиланата и не-егзиланата. Судбина егзиланата је битно место чију важност треба уочити. Егзил у *Зимском љетовању* пролази кроз неколике фазе: егзиланти најпре напуштају простор трауме, селе се и проналазе за себе други простор у који желе да сместе своју егзистенцију, међутим, у коначном, и тај, као и сваки простор, испоставља се као место сталне и отворене трауме које потврђује коначност бездомности. Изгнаници формирају нове фантазме; када се сусретну са немогућношћу прилагођавања, покушавају да се отргну, оду и побегну, али се изнова суочавају са истином егзила коме нема краја. Исписујући биографију егзиланта, *Зимско љетовање*, седамдесет пет година по објављивању, остаје једно од кључних места модернистичке књижевности.

Кључне речи: Владан Десница, *Зимско љетовање*, Задар, егзил, рат, бездомност, изгнанство

* tamaratubicpkg@gmail.com

Увод

Први роман Владана Деснице *Зимско љетовање* критика је од почетка прихватила као ремек-дело тадашње још увек српскохрватске књижевности. Роман је објављен 1950. године и једна од главних вредности која је још тада уочена била је његово одударање од дотадашњих књижевних текстова који су као централну тему постављали искуства недавно минулог рата. Познато је како је литература соц-реализма оформила један начин на који се на рат гледа. То није значило нужно недостатак књижевног квалитета, али је значило униформност и бинарност у доживљавању догађаја, појмова, па и историје као неисписаног наратива о тренуцима којима се сведочило. *Зимско љетовање* напушта калупе по тематици себи сличних романа и, како је примећено, „то је први и последњи наш грађански роман о Другоме свјетском рату” (Јерговић 2025). Оцена о *грађанском* у *Зимском љетовању* ту је, претпостављамо, из више разлога, јер и сам роман превазилази поменуте калупе на више начина, различитим сегментима свог књижевног зрачења.

Један од тих сегмената је у критици већ уочавана прича о разлици између села и града, између Задра и Смиљеваца у његовом залеђу и између људи из села и људи из града који свој грађански живот треба да преосмисле у складу са новим простором који су настанили. Међутим, управо настањивање једне групе људи на простору који им није природан знак је да у основи ове у роману постоји једна значајна тема која контролише његове наративне токове. То је тема егзила коју и узимамо за централно питање у овоме раду. *Зимско љетовање* испитује егзил као производ околности у Другом светском рату, али уз то потврђује и да је сваки егзил знак неког сукоба, не само рата или страдања, него увек нечега што у себи садржи готово драмски потенцијал – сукоб који може бити и у субјекту, и у односима различитих субјеката, и у њиховом односу према вансубјектском свету и просторима. За испитивање егзила важно је истражити и то има ли после одласка простора који се могу доживети сличнима оним просторима који су напуштени и уз то – да ли је и пре одласка било места које је у складу са бићем субјекта или одлазак преосмишљава и време пре и време после, не дајући слици идеалног и непроблематизованог живота да се успостави. У таквој констелацији одлазак побуђује и питање повратка, па је упитно могу ли се „задарске избјеглице” игде вратити или могу ли игде пронаћи место које садржи неуздране категорије које би му могле обезбедити статус дома. Тако је и код задарских и код свих других избеглица и егзиланата. У одласцима/повратцима субјекти се мењају (поново на различите начине – а треба видети како), а у њихове мене је уписана и

једна константа – константа нестабилности и тога да се у избеглиштву не може наћи довољно поуздана сигурност, па ни довољно поуздано сећање на стање какво је било некад, а какво се непрестано зазива у покушајима да се осмисли оно што ће тек бити. Отуда и наше осматрање егзила у Десничином *Зимском љетовању*.

Роман о бомбардираном Задру

О роману *Зимско љетовање* књижевна критика је исписала различите похвале. Нема сумње – реч је о делу које је иступило испред свега што би се по неколиким параметрима могло довести са њим у везу. Ту пре свега мислимо на већ поменут однос Десничине нарације о Другом светском рату према нарацији неких других писаца који су за основу свога стварања постављали тежњу да испричају о рату и борбама у којима се учествовало и то тако да нагласе, рецимо, несклад између сила добра и сила зла које су обликовале ове сукобе, или, на пример, потребу да се после страшног рушења у замаху обнове поново исконструише нестали свет.

„Десница је у ствари направио значајан отклон од ондашње соцреалистичке књижевне експлоатације Другог светског рата у класним стереотипима колективног страдања и херојског жртвовања, што је највећим делом уметнички тривијализовало идеолошки неоптерећене слике људске егзистенције и умирања. Луцидно обрћући угао посматрања, одлучујући да страховност рата дочара, не у 'крупном плану', тамо где је она била најочигледнија, али у исти мах и књижевно најистрошенија, него из 'другог плана', тамо где је била готово сведена на инцидент и скандал, овај кратки роман о рату враћа смрти њен егзистенцијални ексклузивитет и непоновљивост (...)” (Брајовић 2007: 103)

Владан Десница је направио заокрет ка периферији. Најпре и у једном формалнијем, приповедачком смислу. „Читалац ће одмах уочити да је роман подељен на врло велики број поглавља, која су, по правилу, веома кратка, као што ће уочити да та поглавља нису међусобно тесно повезана 'нитима' радње. Овакав композициони поступак условљен је готово потпуним одсуством догађања у класичном смислу те речи” (Милошевић 1978: 66). Ове речи се односе на Десничина *Прољећа Ивана Галеба*, међутим, нешто би се од њих могло применити и на *Зимско љетовање*. У роману који ми посматрамо радња не одсуствује на начин који је заступљен у *Прољећима Ивана Галеба*, али у њему догађања и те како нису тесно повезана. Приповедање се удаљило од идеје да изведе пред лице оних који читају засвођену и заокружену целину која ће говорити о великим догађајима, великим судбинама и великим страдањима. Овакви поступци, поступци који дозвољавају дигресијама да се са позиције пери-

ферије приближе центру (в. Милошевић 1978: 61), који у фокус померају субјективно, односно сагледавање унутрашњих промена у бићу субјеката који су део текстуалног ткива романа, показују да се битни елементи Десничиног приповедања, који ће се развијати у његовим најбољим текстовима, могу пронаћи и у његовом првом роману. *Зимско љетовање* је, и тако се може рећи, увод у оно што ће до савршенства бити изведено у *Прољећима Ивана Галеба*. Зато и није необично када видимо да се *Зимском љетовању* припише место уз најзначајнија прозна дела српскохрватског модернизма (в. Ловреновић 2025).

У вези са заокретом ка периферији, од пресудне је важности како овај роман сагледава нека питања о којима пише. За *Зимско љетовање* се може рећи и да је антиратни роман, али уз то треба нагласити и специфичност модуса његовог говора против рата. Приповедање овде не бира велике и познате тачке ратне историје. Не приступа се местима која су у официјелној историји, као и у официјелној књижевности, већ овенчана знацима који потврђују њихову славу или посебно место на мапи страдања или историјског сећања и памћења. То нису тачке које су обогатиле епску традицију народа што насељавају просторе о којима се пише. Задар, рецимо, у српској култури, у српском историјском, па и књижевном сећању није сачуван на основу оних компоненти које евоцира роман Владана Деснице. О Задру се у оквирима српске културе може говорити, али у *Зимском љетовању* он се појављује у облику у ком се у овим оквирима ретко може затећи. То говори даље да не само да је за књижевно обликовање одабран један периферни сегмент историјског догађаја него и то да се пришло јако близу могућности да се опипа нешто чему би у историјским токовима могла да буде приписана карактеристика контроверзности. Савезничко бомбардовање Задра носи у себи одлику контроверзности због тога, на пример, што су размере његовог уништења равне оном уништењу у Дрездену које је једно од колективних сећања европске културе, а ми о задарском страдању, ипак, „нисмо, мимо Деснице, до данас чули ништа” (Јерговић 2025). Ово говори нешто о вредности и значају Десничиног дела, али говори и о нестабилности сваког дискурса који себе хоће да учврсти ознаком „ми”. Можда вредност самог књижевног дела и нараста његовом вољом да се ухвати у коштац са неухватљивошћу идентитета, са нестабилним местом народâ, историја и повијести. Па ако и нису у фокусу наших истраживања, оваква питања захтевају опрез. Превидети их или занемарити може бити опасно по оне који, својом или туђом вољом, превиђају или занемарују.

„Нестало је једнога талијанског града, пребрисано је најизразитије мјесто романско-славенскога синкретизма на источној обали Јадрана, живи доказ несигурних припадности, култура које се претапају као у акварелу, и рођено је нешто тврдо славенско, и на крају хрватско, етнички чисто, слободно од повијести. (...) Педесетак година касније нестало је и Срба из задарског залеђа.” (Јерговић 2025).

Ово је тема која би нашу причу могла одвести у другом смеру, ка ономе што је у историји испричано и неиспричано, али она истовремено даје и сасвим добро усмерење ономе о чему желимо да говоримо. О томе како се нестаје, како се одлази, како се открива има ли или нема могућности повратка и како се постоји у егзилу.

Прво именовање јунака у *Зимском љетовању* отвара хоризонте егзила као важног елемента у роману: „Мали скуп избјеглица из бомбардираног Задра, смјештен по раштрканим кућама села Смиљеваца, састајао се по лијепу дану послје ручка ради заједничке шетње” (Десница 2024: 5). Иако ова прва реченица романа одмах упућује на време у изгнанству, ипак, приповедање познаје и време пре изгнанства. Уопште, читава би се линија изгнаничког живота у роману могла преломити на четири дела, четири периода. Видимо задарске грађане пре „бомбардмана” као преломне тачке која је одлучила судбину њиховог прогонства, а потом у Смиљевцима, у којима се боравак избеглица може поделити у неколико променљивих етапа које у финалу доводе до кулминационе тачке која показује да се и Смиљевци морају напустити.

Живот избеглица у *Зимском љетовању* пре напуштања Задра је живот предоцби које се испостављају као погрешне, живот у илузији коме ће тек изгнанство дати могућност да се суочи са другачијим спознајама. Једна од таквих предоцби тиче се једног од врло важних слојева романа, а то је однос између града и села. Схватања села која грађани Задра имају пре одласка у Смиљевце разилазиће се са њиховим схватањима која ће касније током боравка у Смиљевцима развијати. Ипак, у коначном, у *Зимском љетовању* се показује како суштинских разлика између егзистенције грађана и сељака нема.

„Одбијајући да мисле доследно и до крајњих последица, носиоци повлашћеног грађанског погледа на свет у ствари отклањају могућност суочавања с изненађујућим увиђањем симболичке близине с онима који ван његових граница ’живе баш као животиње’, а који и сами – на свој начин, додуше – долазе, симптоматично, до неодољиво сличног сазнања о томе да ’човјек је више дошао, осим крста, као живинче’. То суочавање распршило би, наиме, намах ону постојану илузију која, у виду духовноисторијске фаме о антонимски непомирљивом *урбаном* и *руралном* културном идентитету, почива у основи њиховог поимања света и сопственог положаја у њему.” (Брајовић 2007: 116)

Слично овоме, са друге стране, Задрани имају и погрешну предоцбу о томе шта би бомбардовање и ратна разарања у граду могла да значе за кретање њихових судбина. Тек када се директно суоче са страдањем, постаје извесно да ће њихов живот морати да се измести из свог дотадашњег тока. У околностима у којима су се нашли Задрани постају свесни да је егзил пут којим се мора кренути: „треба да покупе најнужније ствари и да што прије отиђу негдје ван града (‘свеједно куда, само даље одавде’ – тако се тад говорило)” (Десница 2024: 26). Међутим, град из којег одлазе остаје тачка којој ће се Задрани враћати, можда чак и након тренутка у ком буду схватили да повратка неће бити. У прво време, ипак, избеглице верују „кад се ствар, овако или онако ријеши, вратит ће се сви својим кућама” (Десница 2024: 26–27), јер „ретки су они који напуштајући своју средину одлазе са сигурношћу да одлазе заувек. Заувек или не, за егзиланта је напуштена средина, а не апстрактна домовина, увек живо поље трауме” (Угрешић 2000: 104). У почетку, уверење да ће се избеглице врло брзо вратити у Задар живо је заступљено, подједнако као и жеља да се што пре буде ван града. Међутим, прилагођавање изгнанника њиховој новој судбини почиње јако брзо. Они су пригрлили свој нови статус много пре него што су и сами могли очекивати. Већ када су се пет-шест километара удаљили од Задра, „осврнуше се на погођени град, сад не више с дахтањем унезвјерена бјегунца, већ са смиреном присебношћу посматрача” (Десница 2024: 33), као и: „трећи дан већ им се свима чинило као да су ко зна откуда ту” (Исто: 36). Ипак, док се егзилантски живот још увек није стабилизовао и довољно учврстио, избеглице нису до краја помирене са суморношћу и коначношћу сопственог статуса: „Тих првих дана још је превладавала код избјеглица нагонска радост због спасења; то, као и новота сеоских утисака, пријечили су им да спознају одједном биједу нове средине и да се дубље замисле над својим положајем” (Исто). Говорећи о заокружљености овог романа, Константиновић бележи (2025): „да се није догодило бомбардовање Задра, ови људи никада не би све ово сазнали, па је њихово бекство, зато, само горка обмана, ступица, пад у замку откровења, разголићавање себе и света” и „протерани из Задра на који су насрнули авиони, јунаци ове књиге, са дечјим колицима, са јастуцима, бициклима и термос-боцама, у ствари су протерани из свог раја (блаженог раја незнања!), из предела илузија и лажи” (Исто). Када су једном изашли из невиности, зрелост, односно стално увиђање немогућности измене даљих токова живота постаје неминовност.

Задрани стичу статус ког се надаље неће моћи одрећи. Међутим, њихов статус се не може поистоветити са једном од категорија које се издвајају у теоријским промишљањима миграција.

„Изгнанство потиче од прастаре праксе протеривања. (...) Са друге стране, избеглица је творевина двадесетог века, Реч 'избеглица' попримила је политичко значење, сугеришући огромну масу невиних и збуњених људи којима је неопходна хитна међународна помоћ, за разлику од 'изгнаника' који са собом носи конотације самоће и духовности. (...) Емигрант ужива амбивалентан статус. Технички гледано, емигрант је свако ко емигрира у другу државу.” (Саид 2008: 33)

Задарски егзиланти као група у себи сабирају одлике набројаних категорија.

Смиљевачка колонија

Прошао је читав један период избеглиштва до тренутка када су задарске избеглице могле Смиљевце да назову својим домом, па ма колико да се испоставило да је и то само привид. Тај период који „колонија поживје беспосленим малокрвним животом свих изгнаника и емиграната, у бесконачном сјећању и причању и у доконом шетукању” (Десница 2024: 39) и приповедање препознаје као прво време избеглиштва (в. Десница 2024: 67). Приповедање разазнаје нијансе у етапама егзила. Тај први период је период прилагођавања, упознавања живота о којем су раније постојале једино донекле погрешне предоцбе – „јер је сам егзил неуроза, немирна активност тестирања вредности и поређења светова, оног који смо напустили и оног новог у који смо ступили” (Угрешић 2000: 97–98). И не само да су поредили свој садашњи живот са претходним, избеглице из Задра пореде и своје некадашње са садашњим виђењем села. Непријатељство које су некада осећали према селу, живећи у још емпиријски неиспитаним опозицијама село-град, сада се мења у нешто друго. Нестаје оштрих граница и избеглице прихватају нови простор, мирећи се са немогућношћу да у том простору остваре неке потребе које би им се могле јавити, да живе животом који би могли да осећају као себи прирођени живот. „Жалосни живот села који су помало упознавали побуђивао је у грађанима тугаљиво расположење и полако отупљивао непријатељство које су раније према њему осјећали. Оно се постепено претапало у неку вајну, размекшану одвратност, готово сличну жаљењу и самилости” (Десница 2024: 53). И заиста, модалитет којим грађани упознају село онакав је каквим га препознаје приповедач – Задрани Смиљевце упознају *помало*. Ипак, и ово је довољно да уз своје име добију знак места у које су дошли, па

већ приликом прве посете разореном граду из ког су побегли наратија их види као *смиљевачке избеглице*: „Приликом те прве посјете разореном граду, понијели су *смиљевачки избеглице*, на самом изласку из вароши, као попутбину, једну слику која се памти (...)” (Исто: 44) (подвлачење Т. Т.). Приповедно именовање избеглица ће се мењати и на основу тога се такође може пратити промена њиховог статуса у односу на место које настајују. Касније, они ће бити називани *задарским избеглицама* – онда када буду били туђи и Задру из ког су отишли, и Смиљевцима који им више не могу уступити знак свог имена.

Смиљевачке прилике се не пореде само са задарским приликама. Оне су, можда и много оштрије упоређене са пределима који стоје изван искуства задарских грађана, или су у њиховом искуству слабије или необјективно присутни. Тако шјор Карло, јунак који се препознаје као представник колоније егзиланата (в. Брајовић 2007: 104), пореди Смиљевце са сазнањима која је стекао путујући једном код брата у Алто Адиђе. То путовање, иако стварно, ипак је фантазам и знак жеље за освајањем предела какав се у обичности живота никада не може захватити и стећи:

„Често се је у разговору навраћао на те тиролске успомене, с малим уздахом, као што се старкеље сјећају времена ђаковања. И, гледајући смиљевачки јад и заосталост, наметало му се поређење и отимао уздах: ‘Какве ли разлике! Да вам је видјети како је тамо: на људима чисто, сњежно бијело рубље, уредне кућице – могао би човек јести с пода, штоно се каже – суђе као огледало’ итд. итд.” (Десница 2024: 54)

Простор који се означава именом *тамо* постаће колективна али неосвојива жеља егзиланата.

Са друге стране, истовремено док егзиланти осматрају и промишљају свој статус, док испитују своју судбину, простор и време из ког су дошли, у коме бораве и, касније, у који ће отићи, док упућују поглед ка животима и судбинама других, истовремено са тим, дакле, постоји и један други поглед којег Задрани можда и нису свесни, али који приповедање јако лако препознаје и издваја. То је поглед других према Задранима, поглед посматраних Смиљевчана према придошлим грађанима. Приповедање у себе не апсорбује само ставове избеглица према Смиљевчанима, него и обрнуто, на пример (Десница 2024: 66): „Требало је да у село дође неко тако докон као те задарске госпође, па да имадне времена за размишљање о туђој судбини и узроцима ствари (...)”. Арсенал ствари и питања који заокупљају пажњу грађана и пажњу сељака, природно, није подударан. То и омогућава смиљевачким избеглицама да увиђају немогућност сопствене судбине да пронађе дом, као и све оно што са друге стране Смиљевчанима као увид измиче. Способност да испитују себе и друге продубљиваће

стално, уз то, ужас њиховог положаја. Јер, за разлику од њих, смиљевачки сељаци, не преиспитујући никад проблеме сопствене егзистенције, омогућују себи опстајање непроблематизованог континуитета живљења.

Смиљевачки сељаци својим понашањем подстичу опстајање маске која ће за неко време прикривати суровост сеоског пејзажа пред лицима изгнаника. „Протерани из раја у овај пејзаж који у почетку личи на неки обични, наивни пејзаж (а како је демонски!), они све више урастају у њега, сваким минутом и сваком речју” (Константиновић 2025) и такође (Исто): „Нови пејзаж у коме ће ови прогнаници да се нађу тек привидно је пролазан: ту, у њему, они ће корак по корак, степен по степен, из сата у сат, из дана у дан, да откривају оно што нису знали и због чега им је живот, у градским зидинама, био блажена илузија”.

Прво време избеглиштва од другог се времена избеглиштва разликује по томе што у првом времену егзил ипак није постао уобичајена и константна вредност егзилантског живота. Живећи животом егзиланата много пре него што ће тога постати свесни, избеглице, дајући себи времена за прилагођавање новом животу који треба да упознају, у прво време успевају да задрже привид неумешаности у потпуно нову етапу сопствене егзистенције. Када живот у Смиљевцима буде добио посебну, нову чвршћу форму и устаљеност, за изгнанике ће бити касно да покушају да преосмисле егзил који се у међувремену претметнуо у њихову коначност.

Друго време избеглиштва почиње када егзиланти у оквиру новог простора који их је примио почну да уносе вредности које су им познате из претходног живота, када Смиљевце почну да обликују по узору на свој претходни дом (Десница 2024: 67): „Убрзо се несређени и растргани живот првог времена избјеглиштва стао уобличавати у правила и обичаје”. У Смиљевце, које су грађани често гледали као нецивилизовани крај који постоји на домаку културе али јој ипак не прилази и не усваја њене вредности, сада почињу да се читавају друштвене категорије које до тада за село нису биле карактеристичне. У село пристижу време као друштвено-грађанска категорија, култура хигијене и сл.: „Грађани умију да распореде вријеме: раскроје свој дан, раздијеле га на одсјечке, између одсјечака поударају преградице чврсте и непоколебљиве као закон; одсјечке испуне дужностима, навикама, друштвеним обвезама и обзирима, бригом за своје тијело, за своју браду, за своје нокте, и којечим сличним” (Исто). То је знак потребе егзиланата да простор и време егзила преуреде као свој дом. Посебно због тога што су са првобитним домом почели да губе контакте: грађанке се Задра, на пример, сећају час онаквог какав је пре рата био, час изнакаженог бомбардовањем, али све чешће на овај

први начин, као града њиховог порекла, њихове младости, а сада већ заправо фантазма о младости: „И с временом – зачудо! – предоцба града у њиховим мислима искрсавала је све то чешће у оном првом, нетакнутом виду; али би се одмах тргнули, као кад се пренемо иза сна и сјетимо да је сањана особа мртва. Знак да су помало губили додир с њим и да су живјели од успомена” (Исто: 69). Селу Задрани желе да задају и форму града, па тако бирају простор који ће узимати као средиште, у замену за градски трг који су изгубили и сл.

Међутим, са друге стране, и оно што је култура села покушава да се прошири на оно што су Задрани донели са собом. Задрани пролазе кроз процес асимиловања који, ипак, никада није довршен. Они судељују у животу смиљевачке заједнице, деле свакодневицу са сељанима, покушавају да упознају историју места у које су дошли. Приповедање се отвара према дигресијама из којих се сазнаје о причама које су обликовале смиљевачку прошлост, а тиме и смиљевачки живот. То су дигресије о Еулалији Грималдело и Франческу Ђони, карабињерском вицебригадиру, о фашизму и Мили Плачидругу и његовом животу и тако даље. Задрани о овим причама слушају у амбијенту који и подсећа на амбијент народних причања: Смиљевчани, међу којима главну позицију заузима Ићан Брнос, говоре грађанима који се око њих окупљају приче из прошлости. Међутим, колико год да се ово преношење знања стабилно одвијало, сеоска култура ни у једном тренутку за грађане не постаје доминантна култура, без обзира на то што су грађани дошли на поље њеног деловања, а то уједно значи и да грађани никада у селу не проналазе свој истински дом, колико год се трудили да у том смеру уреде свој емигрантски живот. Па ни приповедање не допушта да оно кроз шта би смиљевачка култура могла докраја да проговори буде заиста изговорено. Постоји у роману епизода у којој фашистички федерале и професор Богдани обилазе Смиљевце јер се у њима родио Миле Плачидруг чију биографију желе да надограде до биографије борца за фашистичко питање у Далмацији. Тада њих двојица разговарају са Вајком, мајком Ићана Брноса, која говори о каменици која је одувек стајала у њиховом дворишту, а за коју федерале и професор хоће да докажу да је у ствари у питању остатак из римске прошлости. Вајка онда помиње да је та каменица ту још од старих времена када је ту живео неки поп Адам „’који је имао девет кћери, и од њих девет осам поуздавао, све за главаре и попове, само девета, Милојка...” (Исто: 90), али двојица Италијана је прекидају јер нису заинтересовани за ову анахрону причу. Годинама касније, сада у другом приповедном времену, док избеглице из града седе окупљене око њега, Ићан понавља причу своје мајке, успева

да је једним делом допише, али не успева да је доврши: „’И тад’, завршио је Ићан причу, ’узнем ја опет ону каменицу и поставим је на старо мјесто, тамо пред Мигуда, гдје и сад стоји, и гдје је стајала откад је свијета и вијека, још од времена попа Адама, који је имао девет кћери, и од њих девет осам лијепо поудавао, све за главаре и попове, само девета, Милојка, кренула по врагу!’” (Исто: 100). Осим што се налази у функцији хуморног пребојавања којим је осликан читав роман, ова епизода је и сигуран знак повремене незаинтересованости приповедања да у потпуности искаже смиљевачку историју јер се немогућношћу да се она исприча потврђује и немогућност изгнаника да у егзилу за себе пронађу уклопљеност и стабилност.

Иако живе животима који једни на друге личе више него што би се на први поглед могло казати, егзистенцијалне платформе сељака и грађана се у основи не подударају, што је на први поглед одмах јасно. Ипак, можда је боље рећи да се у својим погледима не подударају не грађани и сељаци него емигранти и не-емигранти. Осим Задрана, роман познаје и друге ликове који живе своје егзиле. Такав је, између осталих, вицебригадир Франческо Ђона који пратећи своју службу долази у Смиљевце. Током његовог боравка у селу сељаци се са њим никада до краја не упознају. Тако је, са једне стране, због историјских разлога, Ђона је фашиста који, природно, не може да буде везан за локално становништво. Али тако је и због тога што сигурне повезаности не може бити између егзиланата и оних који не познају егзилантску судбину. На одласку, Ђона сељацима прича како су његови старином дошли из Енглеске, а, препричавајући ово, Ићан коментарише: „’(...) вели звали су се Џони, Џони – тако некако, смијешно!’” (Исто: 102). *Тако некако, смијешно* је модалитет кроз који се може гледати на живот изгнаника уколико се он довољно не познаје; у таквом погледу је раскорак оних који живе у непроблематизованим домовима у односу на егзил. „’О Johnny, Johnny!’, смијали су се нагорко Задрани” (Исто: 103), јер знају да овај раскорак важи и у њиховом случају. Уз то, стоји и следеће: „Изгнаник са огорчењем гледа на оне који то нису. Јер они припадају свом окружењу, док је изгнаник увек неуклопљен у средину” (Саид 2008: 33).

Један од покушаја Задрана да се уклопе у средину у којој су покреће питање о томе шта се у егзилу дешава са национализмима. У оближњи Жагровац долази војвода Дуле са својим четницима и цело село треба да дође на четнички збор јер „јао ономе ко изостане” (Десница 2024: 140). Важно је питање које се тада поставља пред егзиланте – треба ли или не треба да присуствују збору јер јесу ли или нису и они обухваћени пози-

вом који се односи на читаво село. Уз то, позив долази и са поља једне националне конструкције коју Задрани, Италијани, не осећају као своју. Они нису део групе која без преиспитивања може отићи на збор војводе Дулета. „Национализам има везе са групама, док је изгнанство у крајње изоштреном смислу усамљеност која се доживљава изван групе, лишавање које се осећа као неприпадање другима у заједничком станишту” (Саид 2008: 30), а такође и: „сигурно да у вези са јавним и свеобухватним амбицијама национализма не постоји ништа што додирује суштину невоље изгнанства” (Исто). Према томе, избеглице одлучују да присуствују збору у Жагровцу: „шјор Карло је тумачио да се то од њихове стране, као гостију и такорећи странаца, никако неће моћи да тумачи као пристајање уз четничку политику, већ једино као чин дужне пажње на који их обавезује право азила које уживају” (Десница 2024: 140). На збору ће изгнаници уз подигнута три прста положити четничку заклетву. После тог догађаја смиљевачки изгнаници долазе до закључака о томе како се необичне и неочекиване ствари могу догодити на сваком месту на свету и како је због тога живот свуда на свету исти, „да стога, на концу конца, човјек може да доживи у Смиљевцима или у Жагровцу неке чудне и необјашњиве ствари и да дође у свакојаке ситуације, не мање него у Сан Франциску или у Јокохами” (Исто: 144). То ће у нешто даљем следу имплицирати и закључак да је свако место на свету једнако и по томе што не може бити уточиште ни дом.

Егзиланти су скаути: „У таквим околностима, њихов је боравак у Смиљевцима имао у себи нешто скаутског и био још прилично сношљив, па га је шјор Карло окрстио ’зимским љетовањем’” (Исто: 128). Време егзила не подлеже устаљеном одмеравању и одређивању времена, што значи да „живот изгнанника тече према другачијем календару, да на њега мање утичу годишња доба и да је мање сређен него код куће. Изгнанство је живот који се води изван уобичајеног реда. То је номадски, децентрирани, контрапунктни живот – тек што се човек на њега привикне, његова необузdana сила поново еруптира” (Саид 2008: 37). Избеглички оксиморон „зимско љетовање” не-мигранти прихватају исто онако како су прихватили и приче о егзилу других миграната: „И Ићану се назив, рекби, свидио, јер би му касније каткад, сасвим без везе, пао на ум те би се насмијао: ’Како оно рече шјор Карло: ни љето ни зима – тако некако смијешино’” (Десница 2024: 128) (подвлачење Т. Т.). Егзилантска несмештеност непомирљива је са сваком сигурношћу координата, и просторних и временских.

Док су у Смиљевцима, избеглице су у сталном покрету. Идући на излете, децентрирајући се тако, они покушавају да осмисле свој боравак у

избеглиштву. Међутим, децентрирању у оквирима простора који су почели да доживљавају као своје станиште доћи ће крај – тада ће смиљевачки изгнаници покушати да се измeste у потпуно непознато.

Bisogna partir!

Последње децентрирање смиљевачке колоније, њихов последњи излет, отвориће нову етапу њиховог егзила. Егзил задарских избеглица постаје егзодус: „Било је као да се одједном љетовање провргло у изгнанство” (Десница 2024: 162). Међутим, он не развија само вредности егзодуса, егзил на избеглице почиње да делује другачије, односно онако како је деловао у почетку. Уместо бомби, на Задране сада пада киша „која лије без престанка, која их опкољава и заробљује и са својих стотину видова и гласова опсједа са свих страна” (Исто). Задрани су опкољени, од овог тренутка за њих простор на којем су постаје поље које побуђује њихову жељу за одласком. Избеглиштво у ком су покушали да пронађу дом сада се показује у свом правом виду, скида се завеса са изгнаничких очију и они виде да дома нема онамо где су га тражили. Међутим, егзиланти су на граници потпуног и делимичног открочења. Они виде знаке потпуног открочења, што значи да се суочавају са истином о вечности изгнанства, али их не прихватају докраја, продубљујући егзил покушајима да оду. „А кад падне мрак, а киша још увијек не престаје, па чак нити јењава нити крупња већ траје оном неуморном уједначеношћу која даје слику вјечности – њима се причиња као да су затворени у утроби корабље што плута на мору мрака и вода” (Исто: 163). Дакле, то да се на може отићи није потпуно непознато, али илузија о постојању пута који на своме крају обећава дом опстаје. У томе је судбина егзиланта.

„Бежати се, отуда, може увек, али нема бекства од себе. Јер се заправо не може побећи никуда и нигде од окованости временском (сада) и просторном (ту) формом живота. За ту окованост је потребна фигура останка, немогућности да се оде од самога себе. (...) Права фигура немоћи да се побегне од самога себе следи после сусрета са самим собом.” (Јерков 2014: 25)

Задарске избеглице ће се, изгледа, када се сведу све приповедне линије, суочити са вечношћу егзила. Али пре тога, следиће један императив – то да треба отпутовати, отићи, да треба, као што су то чинили спасавајући се из разореног града, бежати. У ствари, иако су свесни своје изолованости, иако виде да су „између Смиљеваца и града, између Смиљеваца и свега залегла грдна растојања” (Десница 2024: 164), иако жељно очекују одлазак, изгнаници су и застрашени пред могућностима својих корака.

Илузију да се може отићи прати илузија о томе да се може остати, па зато чекају подстреке на полазак: „ (...) у њима је расло увјерење да ће на концу ипак њихов положај постати неиздржив и да ће их присилити на одлазак. Требало је само чекати док их немогућност даљег опстанка овдје натера на тај скок у празно” (Исто: 165).

Желећи бег, не знајући како да побегну, у својим мислима и причањима развијају слике крајева у које би се могло отићи. Приче откривају превару егзила. Таква је прича о доктору Фурату и госпођи Ванди, читав нови криптороман са утиснутим знаком нечега што личи на сентиментализам, повест о љубави између Фурата и његове жене која за жељама одлази у Венецију, у „сањану” Венецију коју не проналази. Јер, када једном тамо стигне, она види да „то није била више она седефаста Венеција са *presse-papiers*-а на Ловрином писаћем столу, у оној сумрачној собици што гледа на ’вртић’ и у којој кротко откуцава тршћански зидни сат са златним бројкама на блазончићима од модрога емајла. То је била каснојесенска, закулисна Венеција, влажна и без сјаја (...)” (Исто: 169). Задарски изгнаници, ипак, почињу да формирају и своје фикције о крајевима у које би желели да оду. Као главна жеља појављује се Италија, што је овде повезано и са националним осећањима Задрана, али што отвара и ново питање о разлици између домовине и средине у којој се живи. Апстрактне и конструисане вредности које стоје уз појам домовине јесу оно што спутава и зауставља олако кретање, а једино мењање средина као конкретних простора у свету, који нису оптерећени вредностима какве захтева домовина, може бити процес који је за егзиланта лакши него напуштање домовине. Зато, када се коначно одлуче за одлазак у Италију, изгнаници уочавају предност оних који домовину немају, као, на пример, Шпижмица, једногодишње дете у породици Донерових, које носи и име Мафалда, те лако може мењати средине, и које неће делити исту домовину са својим родитељима: „Она овај крај неће понијети у памети и никад је за њим неће забољети срце. Том будућом безболношћу дјетета тјешили су своју садању бол од расанка” (Исто: 182). Ипак, *Зимско љетовање* занемарује могућности које би егзиланти без домовине могли имати у односу на оне који су за домовину везани – сви егзиланти завршавају исто, у немогућности да се искорачи из сталности коју егзил намеће. Све смиљевачке избеглице из Задра остају у својим прогонствима, завршеци њихових путања сабирају се у песимизму краја на ком вепар Мигуд прождре Шпижмицу, једину која је можда могла бити неоптерећена задатошћу вечности егзила коју носе остали изгнаници. Пuteви које су егзиланти хтели да изведу до краја изгубљени су јер су и

њихове биографије препуштене космичком, у финалном погледу са краја романа, у суочености светлости собе у којој седе Задрани небеском мраку.

Смисао егзила у *Зимском љетовању* испитан је у распону између два једнака узвика: између узвика током бомбардмана – „’Боже, боже, гдје си!’, јавкне једна жена, па се прекрсти” (Десница 2024: 22) и узвика оца након што је изгубио дете – „’Ah, ’sto vostro Dio, ’sto vostro Dio!...’, завапи с побуном Ернесто који се помало враћао у стварност и уловио ухом задњи одломак разговора” (Исто: 201). Разлика између овог јавка и вапаја сместила се у размак између прекрштавања жене која понавља речи са распећа и побуне изгнанника који не проналази краја своме егзилу.

* * *

Зимско љетовање Владана Деснице у српској књижевности заиста заузима посебно место. То је најпре због начина на који пише о рату, због тога што у књижевноисторијском смислу писањем о рату остварује јединствену позицију. Причом о рату и страдањима, о песимизму који рат може изазвати отвара се битна димензија поетике овог романа. То је статус оних који су, услед страдања, прогнани. Егзил и судбина егзиланата отварају се као важна тема.

У *Зимском љетовању* испраћени су путеви којима се крећу смиљевачке избеглице из Задра. Они пролазе кроз неколике фазе које егзил побуђује. У овим фазама неколики се сегменти смењују. То су жеља за одласком који за егзиланта значи спасење, потрага и проналажење дома, прилагођавање и немогућност коначног прилагођавања и укореења. На концу свих фаза, остаје једно сазнање које је од самог почетка представљало неминовност свих покретања. Егзиланти се сусрећу са истином својих судбина: одласка не може бити, и после свих кретања изгнаници разумевају да нити може бити једног места на ком се може утврдити дом, нити има краја покрету. *Зимско љетовање* варира питање изгнанства да би се из сваке варијације прочитало да је сваки покушај да се егзил избегне и превазиђе немогућ. Избеглице у *Зимском љетовању* пролазе од Задра до Смиљеваца, од Смиљеваца до сањане Италије и до конструисаног *тамо*. Важно је отићи *негде* када се спозна неиздржљивост сопствене позиције. Ипак, свако *тамо* је недостижно. Коначност егзила потврђена је препуштањем егзилантских судбина ходу космичких, хуманом далеких кретања.

Извори

Десница 2024: Владан Десница, *Зимско љетовање*, Београд: Вулкан издаваштво.

ЛИТЕРАТУРА

Брајовић 2007: Тихомир Брајовић, Облик празнине: културни идентитети и њихова наличја у *Зимском љетовању*, у: Јован Радуловић, Душан Иванић (ур.), *Књижевно дело Владана Деснице: зборник радова поводом 100-годишњице рођења*, Београд: Библиотека Града Београда, 87–117.

Јерговић 2025: Miljenko Jergović, Hitac veselnik, *Subotnja matineja*, jergovic.com/subotnja-matineja/vladan-desnica-hitac-veselnik/ 16. 8. 2025.

Јерков 2014: Александар Јерков, Поетичко изгнанство и немогуће бекство од себе, у: Драган Бошковић (ур.), *Егзил(анти): књижевност, култура, друштво*, Крагујевац: Филум, 9–26.

Константиновић 2025: Radomir Konstantinović, Vladan Desnica ili konačna forma, *Fenomeni*, fenomeni.me/vladan-desnica-zimsko-ljetovanje-rec-i-misao-402/ 17. 8. 2025.

Ловреновић 2025: Ivan Lovrenović, Veliki Vladan Desnica, *Ivan Lovrenović*, ivanlovrenovic.com/clanci/zapisi/veliki-vladan-desnica 16. 8. 2025.

Милошевић 1978: Никола Милошевић, *Зиданица на песку: књижевност и метафизика*, Београд: Слово љубве.

Саид 2008: Edvard Said, Razmišljanja o egzilu, Novi Sad: *Polja, časopis za književnost i teoriju*, 452, Novi Sad, 28–37.

Угрешић 2000: Dubravka Ugrešić, Pisati u egzilu, Beograd: *Reč, časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja*, 60.6, Beograd, 97–108.

Tamara S. Tubić

THE EXILE IN VLADAN DESNICA'S NOVEL
THE WINTER SUMMER VACATION

Summary

Vladan Desnica's first novel *The Winter Summer Holiday* is recognized as the writer's important prose text. One of the key themes which, as will be shown, affects the narrative thread in this novel, is the issue of exile. The relation between the city and the countryside, which was regularly found in Desnica's novel, is actually recognized as the relation between

exiles and non-exiles. The fate of exiles is an important issue and its importance should be carefully noticed. The exile in the novel goes through several stages: first of all, the exiles leave the space of trauma, move and find another space for themselves – the space where they can go on with their existence. But finally, that new space, like any other, turns out to be a place of constant and open trauma that only confirms the finality of homelessness. The exiles form new illusions; when they realize that it's impossible for them to adapt, they try to break away, leave and run away but they are again faced with an endless exile. Writing the biography of an exile, *The Winter Summer Holiday* – 75 years after its publication, is one of the key places of modern literature.

Key words: Vladan Desnica, *The Winter Summer Holiday*, Zadar, exile, war, homelessness.

Ана Д. Стевић*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет, докторанд
ORCID-ID 0009-0009-4454-9736

Оригинални научни рад
Примљен: 20. 05. 2025.
Прихваћен: 30. 10. 2025.

ГОТСКА ИМАГИНАЦИЈА У АНДРИЋЕВИМ ПРИПОВЕТКАМА

У раду се анализирају конститутивни чиниоци готске фикције Иве Андрића. Готски хронотопи, мотиви, сликовност и јунаци јављају се у појединим његовим приповедачким остварењима, творећи целовите готске наративе (*Жена од слонове кости*, *Екскурзија*) или приповести са елементима готика (*За логоровања*). Испитиван је начин њиховог уобличења, њихова функција, ефекти, психолошке и идеолошке импликације, а закључено је и понешто о позицији коју ови готиком инспирисани фикционални светови заузимају у Андрићевом приповедачком опусу.

Кључне речи: готска фикција, готски простор, готско време, готски антијунак, *Жена од слонове кости*, *Екскурзија*, *За логоровања*, Иво Андрић.

Чини се да и данас, у ери интересовања за рубне културне феномене, често сведене на пукe књижевноисторијске куриозитете, здружене с профанизацијом дотадашњом традицијом утврђених вредности и афирмацијом и хиперпродукцијом хетерогених, ускоспецијалистички усмерених истраживања, има нечег бласфемичног у чину повезивања готске фикције с именом и делом Иве Андрића. Ову херменеутичку авантуру отуда је дозвољено започети једном импресијом. Први сусрет са фикционалним светом приповетке *Екскурзија* окончан је у знаку зачудности

* adstevic91@gmail.com

пред својеврсним открићем: *да ли је Андрић заиста написао једну готску приповетку?* Неверица пред оним што се, на концу, испоставило као више но очигледно¹ проистиче из неколиких предубеђења. Најпре, из академски (несвесно) наметнутог зазора да се уважи (пре)висок степен коинцидирања тривијалне књижевности и канона. Упркос Бахтиновим културолошким и књижевнотеоријским открићима на пољу хибридности и хетероглосије, и њиховој дефинитивној теоријској асимилацији у академском дискурсу, још увек, изгледа, па и у најинтимнијим читалачким доживљајима, нешто е(с)т(ет)ички не штима када се, ничеовски казано, један аутор аполонског дигнитета какав је Иво Андрић „послужи” достигнућима жанровске литературе, све и да то учини пародијски.²

Друга врста предубеђења тицала би се не само имица конкретног ствараоца, већ и одређених поетичких особености његовог дела. Етаблиран као настављач велике традиције реалистичког приповедања с једне и као баштиник наслеђа усмене уметности речи с друге стране, уклопљен и од стране критике и науке укалупљен у шири контекст српске књижевности као писац митско-историјске инспирације и епског замаха, великих тема и великих прича, а сходно свему томе и као маскулинистички профилисан приповедач (Т. Брајовић), Андрић, на први поглед, није ни у најмањем дослуху са опскурном, амиметичком, неомитологизованом сликом света, шокантним ефектима, морбидном естетиком, наративним сензибилитетом на граници доброг укуса и, на концу, изразитом феминизираношћу готског дискурса.³

Трећа врста предубеђења односи се на одређени интертекстуални/цитатни континуитет за који верујемо да постоји у српској књижевности: готска имагинација је, наиме, делатна у историји српске литературе кроз прожимање и дијалог са епохама, ауторима и покретима који у основи деле

¹ Не само да је очигледно, већ је несумњиво да *Екскурзија* није усамљени случај у Андрићевом приповедачком опусу. Индикативно је, међутим, и да ствар буде још дубиознија, да Андрићев однос према готској фикцији *нема* пародијске конотације.

² И када пародира, наш писац пародира сам врх књижевног канона (уп. пародију усмене традиције у *Путу Алије Берзелеза*).

³ Истраживање обављено седамдесетих година прошлог века у Америци (в. у: Holland, Sherman 1977: 281) показало је да је за оновремену хиперпродукцију готских романа и прича (које су такође махом писале жене) заслужна читалачка публика састављена од жена старосне доби између тридесет и четрдесет година. То је ситуација која се није много променила од самих зачетака готика, два века раније, у Европи, када је овај жанр исто тако био омиљенији међу женском популацијом. Феминизираност готске прозе огледа се и у чињеници да су њени протагонисти често јунакиње. Не и најмање важно: готик је жанр у чијем су уобличењу и развоју најдиректније учествовале управо ауторке Мери Шели, Ен Редклиф, сестре Бронте. У историји светске књижевности вероватно да не постоји жанр у чијем су иновирању и стандардизацији жене имале пресуднију улогу.

заједничко интересовање за мрачне, ирационалне и понорне димензије стварности и субјективности. На линији (црни) романтизам⁴ – фолклорни/фантастични реализам⁵ – стваралаштво Милоша Црњанског⁶ – авангарда/надреализам,⁷ готик је жива и плодотворна традиција, али – изузев фолклорног реализма који се у неким аспектима подудара са Андрићевом визијом света и причом о свету – то није магистрални поетички ток којем бисмо прикључили писца *На Дрини ћуприје*. Па ипак, Андрић је, треба то одмах рећи, написао (чак?) две готске приповетке и бар још једну која садржи одређене готске мотиве и елементе са кључном улогом у њеној структури.⁸ У том смислу, рад настоји да одговори на питање у каквој су вези готска фикција и Андрићево стваралаштво. Да ли је Андрић писац и готске имажинације?

Неколико речи о оклеветаном готику. У питању је превасходно романескни жанр чији је настанак датиран у 1764. – годину објављивања *Отрантског замка* Хораса Волпола. Према речима Дејана Огњановића, овај роман, из данашње перспективе наиван и неспретно изведен, инаугурише основне моменте који и данас карактеришу типичне форме готика: типски амбијенти (злокобни замак, манастир или самостан, тајни пролази, катакомбе, гробнице), световни (сукоб друштвеног и индивидуалног) и натприродни мотиви (сабласти, породична проклетства, оживели портрети, који се уклапају у једну посве хришћанску космогонију), конвенционално уобличени јунаци (зликовац као отпадник од друштва и протагонисти-праведници), карактеристична реторика и њени ефекти (поистовећивање перспективе јунака и читаоца (иако је приповедање начелно у трећем лицу), сужавање перспективе, специфично употребљене ретардације и суспензије, а све са намером да се изазове шок, страх, језа, ужаснутост код читаоца).⁹

„Ужасна тишина, нагли налети ветра, шкрипање зарђалих шарки, лавиринт, тама, тајанствени шумови, одјеци, уздаси... све су то мотиви које Волпол није измислио, већ је преузео из дотадашње књижевности, али их је нагомилао у знатно већем броју и организовао их на особен начин, помоћу побројаних реторичких средстава, у складу са новом естетском намером (изазивање страве) и тако је, практично,

⁴ Мислимо превасходно на песничко, приповедачко и драмско дело Ђуре Јакшића али и на неке песме и драме Лазе Костића, какве су *Спомен на Руварца* и *Максим Црнојевић*.

⁵ Глишићеве приповетке *Глава шећера* и *После деведесет година*, између осталих.

⁶ У распону у којем Црњанског разумевамо као аутора (пред)романтичарског сензибилитета.

⁷ О надреалистичкој фасцинацији готиком в. у: Andonovski 2017: 82–112.

⁸ Хипотеза да се још неке, овде необрађене, па чак и антологијске Андрићеве приповетке заснивају на готском доживљају света изнета је и појашњена у закључку рада.

⁹ В. детаљније у Ognjanović 2012.

зачео поетику хорора као жанра дефинисаног стравом као жељеним учинком текста организованог у складу са мотивиком и реториком најприкладнијим за ту сврху” (Ognjanović 2012: 188–189).

Истовремено, све су то мотиви који ће се кроз дугу и сложену историју готске књижевности пролазити кроз разноврсне трансформације, како у поетичком, тако и, симултано и узрочнопоследично, у идеолошком смислу.¹⁰ Тако на пример, са појавом романтизма који, узгред буди речено, изравно коинцидира с готиком, долази до метаморфозе једнодимензионалног лика зликовца у амбивалентну фигуру (нпр. лик Франкенштајновог чудовишта Мери Шели), Ен Редклиф уводи сада већ тако карактеристичне исцрпне описе језовитих хронотопа, док Едгар Алан По и сестре Бронте „премештају” готске заплете из временски и просторно измештеног средњовековља у америчку савременост, односно грађански породични оквир викторијанског доба, што је процес који ће довршити Дикенс у својим гротескним фантазмагоријама сабласне деветнаестовековне метрополе (Andonovski 2017: 93). „Нови контекст за нуминозно” (Ognjanović 2016: 314) условљава и нову слику стварности: натприродне појаве губе своју вредност и примат као такве, а фантастика уступа место узнемирујућој визији реалности која је већ по себи „ишчашена” и застрашујућа.¹¹ То је позиција која је, свакако, далеко од оне потекле из ране фазе готика, где наднаравни елементи заплета у епилошком хеппиенду подлежу накондним емпиријским дискредитацијама и рационализацијама.

Седамдесете године прошлог века доносе живо занимање за проучавање готске фикције, а тиме и потребу за њеном ревалоризацијом. Ово занимање траје до данас, када се чини да на Западу деветнаестовековни готик коначно бива лишен компромитујућег атрибута тривијалне књижевности.¹² Уз искуство психоанализе, марксизма, сексуалне револуције,

¹⁰ У анализи Андрићевих приповедака покушаћемо да уважимо све посебности како раног тако и зрелог готика и, када сама грађа то захтева, поетику хорора, не оптерећујући притом текст сувишним књижевноисторијским експликацијама везаним искључиво за феномен готске књижевности.

¹¹ Треба, међутим, имати на уму да се паралелно са овим процесима дестабилизације фантастичног одиграва и рађање хорор књижевности у којој су домени страве, ужаса и свакојакх бруталности, као и фантастике, дати радикално експлицитније, па се често готик сматра и његовом прототипском фазом. Прегледни карактер увода захтева да причу о готској фикцији кудикамо уопштимо, генерализујемо и поједноставимо. За детаљнији, упућенији и акрибични увид у назначена питања упућујемо на студију Дејана Огњановића *Поетика хорора*.

¹² С пуним правом, неки теоретичари сматрају да је готски тип романа одиграо пресудну улогу у иновирању романескних облика, како у моменту када се појавио, тако и у 20. веку, посредством утицаја који је имао на авангардне романописце (о томе детаљније у: Andonovski 2017).

феминизма, Бахтинове теорије жанрова и дијалогизације, филмске уметности, деконструкције и студија културе, долазило се до сазнања да се иза неретко клишетизираних готских заплета и мизансцена сачињених од запоседнутих замкова, вампира и прогоњених девица, крију, као у каквој алегорији, приче о судбини модерног субјекта и Западне цивилизације. Девијантни готски наративи, према овим теоретичарима, на првом месту изражавају анксиозност модерности и то у моменту када изгледа као да је светлост Разума и просвећености коначно освојила свет. У томе је препозната готска субверзивност, еквивалентна оној уметничкој, филозофској и научној која ће теоријски бити артикулисана тек двеста година касније – постмодернистичкој.

Оно што, међутим, савремени проучаваоци често пренебрегавају у својој жељи да конструишу идеал(изова)ну, културноутопијску слику готика као бунтовног рођака реализма и директног потомка субверзивних уметничких пракси двадесетог и двадесетпрвог века (Gomel 2014: 11), јесте чињеница да су се ови револуционарни импулси готских аутора вероватно врло мало или нимало тицали. Горенаведена тумачења су, у најбољем случају, део *политичког несвесног* жанра и њих свакако ваља имати у виду поводом анализе Андрићевих приповедака, јер се, несумњиво, исти облици политичког несвесног и у тим делима објављују, одјекујући као семантичка резултанта рабљења готског „језика”. Ипак, чини се да у готској фикцији постоји нешто много важније што је Андрића привукло баш овом жанру, а то је чињеница да је за остваривање готских ефеката нужно исприповедати солидну, живу и узбудљиву причу. У сусрету са готским фикционалним светом, читалац се мора идентификовати, уживети, постати интегрални део тог света; аутор не сме оставити простора за скепсу, неверицу и дистанцу. А само вешто, уверљиво и сугестивно испредена приповест леди крв у читаочевим жилама: имагинарни књижевни светови тада постају стварност. Због тога се у испитивању начина на који писац конструише готске заплете највише има узети у обзир њихов однос са, условно речено, реалистичким уоквирењима одабраних приповедака, будући да је управо тај пресек посве контрастираних стилско-реторичких, светоназорних регистара и *режима истине*, међу којима је онај други (реалистички) Андрићу свакако ближи, извориште готских ефеката. То је истовремено место сусрета типично андрићевских наративних преокупација и основних готских тематско-мотивских упоришта, где повлашћени статус имају историја, психологија и фигура жене.

Напошетку, ваља упозорити: у досадашњим бављењима животом и делом нашег нобеловца, нисмо наишли на податак да је Андрић читао

готску књижевност. Оно што је извесно, јесте да је био страствени чита-лац Бодлера, песника за чију је поетску осећајност готски доживљај света Едгара Алана Поа био безмало пресудан. Још једна карика између готске литературе и Андрића могла би бити и прозна остварења Антуна Густава Матоша, једне од утицајнијих фигура у Андрићевој не само стваралачкој биографији. Уместо о непосредним читањима, утицајима и дијалозима, можда би пре требало говорити о некој врсти парадоксалне интертекстуалности (А. Јерков), у оквиру које два по свему различита литерарна феномена комуницирају у жељи да проговоре о стварности као о нашој највећој мистерији.

Готски простор у *Жени од слонове кости*

Поимањем Андрића искључиво као аутора специфично вуковске, реалистичко-миметичке, историографско-референцијалне провенијенције, занемарује се један број његових приповедака које бисмо у ширем смислу могли одредити као фантастички мотивисане, будући да су елементи фантастике, хорора или неког другог вида одступања од уобличења слике света сходно теорији одраза, често наткриљени сном или халуцинацијом. Шта је оно што, међутим, андрићевску ониричку фантастику разликује од слично уобличених приповести какве налазимо у, на пример, фантастичном реализму, где се садржаји сна или халуцинације појављују у виду тек привременог, субјективног и илузорног напуштања чврсто успостављене концепције реалности која се, линијом гносеолошко-епистемолошког стапања хоризоната свезнајуће наративне инстанце и имплицитне фигуре читаоца, неретко у иронијском духу, идеолошки реafirмише?¹³ Јер, приповетка *Жена од слонове кости* и започиње једним баш таквим маниром реалистичке прозе: иронијским дистанцирањем приповедача од теме приповедања која се темељи на невероватним и бизарним догодовштинама нискомиметски маркираног јунака. То дистанцирање изведено је такође традиционално: дијегетичким раслојавањем наративне целине кроз увођење двојице приповедача у првом лицу, при чему је функција првог у томе да, огласивши се у само једној, уводној реченици, сугерише потенцијалну неистинитост анегдоте иначе исприповедане тако да се у

¹³ На уму имамо *Браћу Карамазове*, где је Иванов сусрет са ђаволом објашњен његовим нервним растројством и дотад од очију читаоца брижљиво скриваном болешћу, док су, на пример, у антологијској *Глави шећера* Милована Глишића фантастични догађаји оправдани привремено измењеним стањем свести јунака. На сличан начин структурисан је и сказ гогољевског типа негован у српској књижевности, као и сама готска фикција у најранијим фазама њеног утемељења.

њену веродостојност не сумња.¹⁴ Па ипак, могуће је запитати се да ли, упркос оваквом устројавању наративних токова, Андрићева прича *делује* на нешто другачији начин од њених деветнаестовековних претходница.

Мимо „објективистички” постављеног оквира приповетке, у самом њеном језгру – онирички мотивисаним епизодама – препознају се одједи још једне традиције: традиције готске литературе. Тачније, заплет *Жене од слонове кости* организује се унутар спацијалних координата који су, у мањој или већој мери преображени, не само алузивни већ се и директно структуришу као топоси готика. И премда је приповетка из 1922. године лишена како јасне географске конкретизације (не реферише се ни на један реално постојећи топоним) тако и дескрипције места у којима се радња одвија (нема ни трага опсежнијем опису урбаног пејзажа, ноктурналног амбијента или ентеријера самачког стана у којем, кроз сан, фигура жене од слонове кости волшебено оживљава),¹⁵ њена просторна организација се, путем детаља или дискретно назначених, субјективно пројцираних атмосферично-амбијенталних обележја, открива као недвосмислено готска.¹⁶ Ако су Дикенс и Бодлер први „мапирали лавиринтску топографију новог града у којој су конвенционалне дистинкције унутра/споља, јавно/приватно, сопство/Други проблематизоване и друштвеним и технолошким променама” (Gomel 2014: 3), онда је Андрић вероватно први писац српске

¹⁴ Залог те веродостојности представља завршна реченица приповетке која фигурира као устаљени, формулаични исказ потекао из усменог (демонолошког) предања, чија основна улога и јесте у томе да посведочи неупитној истинитости упризореног, по правилу фантастичног догађаја: „Веруј ми, и сад стрепим од ђавољег посла те ноћи” (ЖСК [238], курзив наш). Насупрот финалној формули предања, прва реченица *Жене од слонове кости* („Ово ми је причао мој пријатељ: [...] (ЖСК 233)) поникла је из другачије традиције: она се исто тако може тумачити као својеврсна формула (Иванић 1976: 171), али формула која би припадала реалистичком наративном проседеу и казу као његовом парадигматичном облику. Овде остављамо по страни питање колико и сам сказ дугује предању у погледу структурисања и дијегетичког раслојавања наратије. Утицај усмене књижености на формирање сказа свакако је неупитан, као и могућност да се он употреби у различите сврхе („Сама формула [сказа] више није могла битно утицати ни на реалистички ни на романтични карактер дјела [...]” (Иванић 1976: 171)) али у овој Андрићевој приповеци несумњиво је да се првом реченицом зазива традиција реалистичке књижености, док последња реферише на усмену традицију.

¹⁵ Овакви описи и локализације уобичајени су у готској књижевности, јер свако ближе одређење места унутар кога се радња одвија доприноси изградњи специфичне атмосфере карактеристичне за жанр. Просторне значајке су отуда, нужне у готским романима, и конститутивни су, ако не и кључни део њиховог штимунга, али и – што је још важније – својеврсни покретачи радње, док су у реалистичким романима оне или неутрални оквир фабуле или статична локација великих историјских догађаја (Shymchyshyn 2021: 16).

¹⁶ Град као маглом обавијен лавиринт или тамница из које је немогуће побећи и сеновита самачка соба овде упадљиво неприкладно називана *кућом*, део су типичне сценографије зрелог готика.

књижевности који је довео у везу такав доживљај метрополе са готским сентиментом и декором.

Оно што је, међутим, много важније од саме сценографије, односно пуког *места* у којем се радња одиграва, који, уосталом, код Андрића и јесте дат само на нивоу фрагментиране и кроз текст распршене скице, јесте конструкција *простора* као поља деловања идеолошких сила каквим се он открива у *Жени од слонове кости*:

„Замахнух и бацих жену свом снагом на улицу, и застадох, послушкујући како ће да падне и прсне. Чекао сам, али сам чуо само како ми мукло бије срце, чуо сам и свој кратак, чест и одмерен дах, али нисам чуо да пада на камен и да се ломи жена од слонове кости. Трнци ме прођоше поново. Чекам, али жена не пада. Коса ми је на глави као лед, и боли. Погледах на мирну лампу, па на мрачну улицу. Куд је одлетела? Да ли то авети невидљиву игру воде? – То само начас помислих, јер ми се одмах поврати јасна, стара свест: да авети нема, и да је све што нам се дешава једна једина и велика стварност. Сав протрнуо, затворих прозор, седох поред лампе и сагнух главу под мишљу: да ћу је, извесно, још негде срести” (ЖСК [238]¹⁷).

Наведена сцена одиграва се након буђења приповедача-протагонисте, када се очекује да се сном децентрирани свет изнова „узглоби” у своје реално средиште. Није, међутим, случајно што се унутар овог епилошког преокрета, као тачка кулминације, појављује неочекивано и застрашујуће оглушење о закон гравитације – једног од револуционарних открића њутновске физике, тог темеља модерне науке. Тиме централни део *Жене од слонове кости* уметнички артикулише концепцију простора која је радикално антимииметичка, с обзиром на то да реалистичка слика света почива на еуклидовско-њутновском сцијентистичко-идеолошком конструкту апсолутног времена и простора, који подразумева линеарност, каузалност и схватање историје као прогреса (Gomel 2014: 11). Уместо тога, Андрић нуди језовито-халуцинантну слику света: капиталистичку стварност као кошмар тоталне алијенације у коме, парадоксално, претерана жудња за Другим доводи до тога да Други постаје неподношљив.

Егзотична фигура жене од слонове кости евоцира управо таква политичка значења. У сентименталистичком кључу схваћена као Други који недостаје, она је заправо роба, фетишизирани објект који се *купује* не би ли надоместио стварну упражњеност места Другог. Приповедачев сан на плану имагинарног демонстрира како се искључени Други аветињски враћа као фантом, као онај који запоседа, прогања и узурпира интимни простор субјекта, што је предочено као реализација метафоре (тело Другог

¹⁷ На овај начин, обележавамо бројеве страна према следећем издању: Андрић, Иво. *Јелена, жена које нема*. Београд: Просвета, 1976.

се заиста раствара, шири и испуњава простор приватности да би се приватна егзистенција јунака преточила у потпуну јавну изложеност). Однос субјекта до Другог у модернизму не може бити сентиментално-мелодрамски непроблематичан отуда што је Други, иако жељен, увек већ одбачен као опасност по унитарни доживљај сопства и реалности.

Наведена парадоксалност изражена је управо готском орнаментиком: „објективна” магловитост града из наизглед „представљачког” дела приче, транспозицијом у сан подлеже ониричкој (а)логици и трансформише се у фантастично деловање хофмановске фетишистичке фигуре која, обрушивши се на беспомоћног протагонисту, *оспољава* и метафоризује ни мање ни више него процес испуњења његове сопствене жеље у изопаченом, гротескном облику. Готска искривљеност *временпростора* приповедачевог сна, наративно опредмећена елиптично приказаним кретањем јунака кроз флуидне, протејске границе физичког света који се намах чини лавиринтски бесконачним а намах постаје клаустрофобичан, не одражава само позицију модернистичког субјекта, дијаметрално различиту од оне (пост) просветитељске. Њеним преливањем на домен јаве дестабилизује се и сама „објективна реалност” приповетке, дата у уводном делу као, премда субјективно, ипак још увек емпиријски утемељено просторно уоквирење.¹⁸ На тај начин, реалистичност Андрићеве приповетке антиградацијски „колабира”, остављајући прву реченицу приче, иницијалну формулу реализма дистанцираног приповедача, да лебди као празан, неостварени, анахрони али ипак свагда присутни, окоштали, „зомбирани” идеолошки означитељ.¹⁹ „Распета” између тог „позитивистичког” контекста, дистопијске, али још увек реалистички контурисане слике метрополе, готског простора централног, ониричког дела и његовог трансгресивног уплива на домен јаве, структура Андрићеве приповетке, могло би се рећи, *делује* не кроз детронизацију једног типа дискурса зарад устоличавања другог, већ кроз схизоидно сапостојање свих ових дискурса истовремено. По томе она и структурално „описује” позицију модернистичког субјекта, баш онако како је њени приповедачи отелотворују.

¹⁸ Претпостављамо да је у питању метропола судећи по томе што је *загушљиви град* (ЖСК 233) у коме јунак живи место сусрета различитих раса, као и по хиперболички представљеној градској вреви; Затим ту је и прецизно временско одређење – „Сећам се добро, мрак је падао” (ЖСК 233), „у јесењој магли” (ЖСК 233), детаљан попис ситних радњи које протагониста обавља у стану (ЖСК 233–234) итд.

¹⁹ И поред тога што је готска конструкција простора већма сугестивнији елемент наратије, не може се занемарити сенка скепсе којом је нијансира прва реченица приповетке отуда што она уопште и постоји у тексту, премда није неопходна: логика приповести њеним изостављањем не би била нарушена.

Вратимо ли се на наслеђене аспекте готика који ипак доминирају у приповеци, уз свест о његовом субверзивном односу наспрам владајуће идеолошке парадигме и научних достигнућа 19. века,²⁰ можемо закључити да се концепција простора у *Жени од слонове кости* значајно радикалније саодноси према духу епохе у коме дело настаје. Готска матрица је ту да обележи исклизнуће из реалистичко-миметичког, али се то исклизнуће не дешава у пољу које је хронотопично измештено,²¹ већ се одиграва управо у простору који припада савременој реалности; оно је њен конститутивни део. Пре него *Жену од слонове кости* осудимо као експресионистички експеримент или ексцесни излет у жанровску литературу, ваља се запитати не говори ли нам она нешто више о Андрићевом приповедачком опусу у целини, упркос тематско-мотивском и стилском регистру и сензибилитету који заиста и јесте некарактеристичан за аутора *Проклете авлије*. Другим речима, да ли Андрићева немиметичка концепција простора из приповедака ониричко-фантастичних, хорор садржина на неки начин коинцидира са концепцијом простора какву налазимо у оним приповеткама које бисмо могли одредити као реалистичне, или пак у романима? Питање остаје отворено за будућа обухватнија читања Андрићевог опуса.

Готско време у *Екскурзији*

Сагласно еволуцији хорор жанра и готске књижевности, према којој се теме и мотиви страве и ужаса из простора фантастике временом селе у хронотоп свакодневице, и Андрићева приповетка *Екскурзија* гради заплет служећи се немиметичким средствима, остајући притом уоквирена једном посве реалистичком сликом савременог света. За разлику од *Жене од слонове кости*, где реалистички интониран оквир и онирички уобличен централни део приповетке парадоксално коинцидирају у доживљају стварности који се показује као темељно и обеспокојавајуће амбивалентан, у *Екскурзији* је очувана јасна разграниченост традиционалне дихотомије сна

²⁰ Према мишљењу Младена Долара „Духови, вампири, зомбији цветају у ери када бисмо очекивали да су дефинитивно нестали. Доноси их модерност сама” (Dolar 1991). Реч је о томе да упоредо са демократизацијом, индустријализацијом, секуларизацијом и прогресом науке и позитивног знања које носи модерно доба, истовремено и парадоксално, долази и до појачаног интересовања за натприродно, стравично, необјашњиво, ирационално, перверзно, опсено и патолошко; за све оно што је званични дискурс епохе потиснуо и искључио, учинио невидљивим и одсутним.

²¹ Амблематски пример ове измештености у готским романима је средњовековни замак, али је то такође и једна измештеност у ширем смислу: у просторе популарне културе и тривијалне књижевности.

и јаве са свим комплексима мотива и приповедачким поступцима који се на равни ове дихотомије и сами семантички прегрупишу. Иако је готски времепростор у обе приповетке установљен линијом ониричке мотиваације, стиче се утисак да је у познијем Андрићевом прозном остварењу за готику резервисан искључиво сан, док су онтолошке границе реалности миметички непомућене. У том гесту, могли бисмо препознати једно другачије (по)етичко опредељење од оног *политичког несвесног* имплицитно присутног у *Жени од слонове кости*.

Најучљивија разлика међу поменутиим приповеткама јесте чињеница да су протагонисти приче из 1955. године – гимназијалке. Такве јунакиње смештене су у сасвим прикладан хронотоп екскурзије који подразумева веселу измештеност из онога што је познато и уобичајено; он у потпуности корелира са стањем свести „девојака у цвату”, чије је „буђење” (бића, тела, сексуалности) оличено у гипкости и слободи покрета, шалама, смеху и кикоту који уводним делом приче безбрижно одјекују.²² Овде је читалац далеко од озбиљности и дигнитета (додуше, како је примећено, дискретно иронизоване) теме *Жене од слонове кости* и усуда капуташа у модерн(истичк)ој метрополи. Управо супротно, хронотоп *Екскурзије* успоставља се на трагу идилично-комичног, здруживањем адолесцентске и феминине перспективе која је у хумористички нијансираном несагласју са универзализујуће управљеним и маскулино-рационалистички структурисаним гласом свезнајуће наративне инстанце.

С друге стране, опсесивна андрићевска тема – историја – појављује се као још једно дистинктивно обележје у односу на прву готску приповетку аутора *На Дрини ћуприје*. Осим што је супротстављена радикалном историзму *Жене од слонове кости*, *Екскурзија* доноси и потпуно нов третман историје, некарактеристичан за Андрићев опус.²³ Прецизније,

²² О „прикладности” говоримо из угла жанровске окоснице *Екскурзије*, која је дуг протореалистичкој варијанти тзв. *ћачке приповетке*. Жанр кроз који се може пратити смена поетичких парадигми 19. века – од романтизма ка реализму – најчешће је структуриран као прича са реалистичким уоквирењем, док је њен централни део утемељиван на „регресивним”, клишетираним романтичарским литерарним матрицама: „Живот нема самосталне вриједности ни достојанства да уђе у литературу уколико се не доведе на неки романтични образац” (Иванић 1979: 149). Са искуством поетичке и идеолошке повлашћености реализма (у смислу приповедног модуса, не стилске формације) у моменту стварања *Екскурзије*, Андрић значајно мења улоге и прерасподељује снаге: средишњи, амиметички, у овом случају готски део приповетке сада фигурира као привилегована противтежа окошталом стратегијама реалистичког приповедања.

²³ Занимљиво је приметити да је веза историографског *écriture* тако карактеристичног за нашег писца и готског уобличења теме прошлости и историје несразмерно ретка, штавише – *Екскурзија* је, колико нам је познато, усамљени случај у Андрићевом целокупном прозном стваралаштву. Његов однос према историји превасходно се може тумачити у контексту, како

она постаје окидач за настанак једног у потпуности готски конструисаног (анти)заплета и као таква, полигон је не историозофским или културолошким наративним „промишљањима”, својственим нашем писцу, већ превасходно стварању осећања страха и језе код читаоца у откривењу да се у историјским наративима *крије* нешто што је примордијално антифилозофско и антикултуролошко.

Ако се у готској фикцији „прошлост враћа да би прогонила” (Вујошевић 2018: 66), поставља се питање зашто би таквој концепцији историје, доследно спроведеној у приповеци, претходио оквир који, својим хумористичким тоном, атмосфером веселе лакоће и безбрижности тинејџерског духа, као и самим јунакињама, ни по чему не наговештава тип заплета који ће уследити. Другим речима, какве то авети историје могу опседати једну девојчицу потпуно инфантилно незаокупљену, како сам увод наговештава, ичим другим до спољашњим и ефемерним сензацијама? И даље: зашто се један мртви везир, на реалистичко-миметичкој равни приче лапидарно окарактерисан тек неколиким ни по чему за имагинацију подстицајним биографским фактима, у сну „враћа” управо као најживље конструисан лик приповетке?

„Прошлост у готици није историографска реконструкција, није плод ’научног интереса’, рационалности романа, жеље да се прошлост представи као нешто убедљиво, већ је напротив присутна као нешто ’измештено’” (Вујошевић 2018 : 65). Ова „измештеност” историје у *Екскурзији* је сугерисана једним мотивом који *опализира* како на реалистичко-миметичкој тако и на ониричко-готској равни приповедања, фигурирајући притом као кључ за разумевање наративног устројства приповетке:

„Сањиве и тешке од многог хода и врелог дана, девојке су се истуширале у малом уредном купатилу, у ком је од велике чистоће и млечне светлости свака кап воде имала *опалан сјај*. А кад су одмах затим пале у пространи кревет са посве лаким покривачем и свежим снежнобелим чаршавом, на ком су седефна дугмета

је то Петар Цацић показао, предања, легенди и митова с једне и уметничкој обради историографских списа и извора с друге стране (на шта је указивао Мидхат Шамић). Немали утицај на Андрића у том смислу имали су и радови Вука Караџића са својим плутарховски инспирисаним биографијама – дакле, једна реалистичка традиција у литерарном обликовању историјско-политичких тема.

„Одсутност” готика као жанра у коме је „прошлост први пут постала темељни предмет фикције” (према Владушић 2018: 66) зачуђује управо јер је упадљиво пренебрегавање једног магистралног тока књижевног наслеђа. То пренебрегавање могло би се објаснити поетичким разлозима: Андрићева визија историје остварује се кроз приповедну стратегију „документарности” и референцијалности с једне и кроз естетику уживљавања и поистовећивања (у овом случају с прошлошћу) с друге стране. Таква визија искључује готско поимање историје које подразумева имагинирање прошлости са временске и идеолошке дистанце.

пресијавала истим *опалним сјајем* – заспале су у трен ока, обе у исти мах” (Е 199, курзиви наши).²⁴

Опални сјај, означитељ конзервативности, стерилности и ригидности духа београдске малограђанштине којој припада Анина тетка, „висока, седа и добро одевена госпођа (да, ’госпођа’, тако она назива сама себе и тако морају сви да јој кажу кад са њом разговарају!)” (Е 198), не задржава се, међутим, на једнозначности амблема. Транспонован у сан, он се преображава у *ретку кап опалне светлости* (Е 201) која повремено блесне кроз таму Дамад Алипашине гробнице у којој је Олга заточена. Та светлост се ипак не доживљава као спас: она је пре симбол који упућује на постојање нечег узнемирујуће парадоксално сличног у београдској савремености и сновидном схематском заплету готике.²⁵

Готска „измештеност” историје у *Екскурзији* остварена је, путевима наговештеног и дискретног трансцендирања свакодневице, кроз ониричко извртање „чињеница” реалности у просторе сна: топос гробнице од културноисторијског артефакта који је посматран споља постаје клаустрофобична тамница младе Олге али и самог везира чија запечаћена и тек историографски релевантна биографија постаје најживље, отелотворено, *реално* присуство, директно угрожавајуће по егзистенцију јунакиње. *Музеји и установе* (Е 198) уводног дела приповетке у сну се трансформишу у пренаглашену и застрашујућу животност „мртве” прошлости оличену у вампирској фигури великог везира, који тек сада може одиста испричати своју повест скривену иза *црних слова на позлаћеној табли* (Е 197). „Смисао” историје је, дакле, нешто што остаје скривено у реалистичко-миметичком регистру приповетке а та скривеност је опредмећена *шестоугаоном, складном грађевином од белог камена* (Е 197) пред којом ученици зазиру али која их, истовремено, неодољиво привлачи због оног невидљивог, недохватног и *језивог* што се налази унутра. Она је мртва фасада *музеја и установа*, фиксирани или, бахтиновски речено, *монологизовани* феномен којем се може најдаље прићи у гносеолошким димензијама. Олгин кошмар демонстрација је трауматичног уласка у грађевину дискурса о прошлости као у континуирани, живи, амбивалентни процес који је заправо *зјан* у једном позитивном и хуманистичком разумевању историје.²⁶ Каузалност, линеарност и прогрес традиционално приписивани

²⁴ На овај начин обележавамо бројеве страна према следећем издању: Andrić, Ivo. *Deca*. Zagreb: Mladost, 1963.

²⁵ Прогоњена девојка/заточеница и наднаравни прогонитељ је типска ситуација готске прозе (в. у: Nogle 2012, Massé 1990: 679), као и лик демонског љубавника (Ognjanović 2016: 314).

²⁶ Ово разумевање исказано је кроз „текст превода, написаног црним словима на позлаћеној табли. (Дамад Али паша... освајач Мореје... Гази везир, високодостојни шехит... По-

историјском току и догађајима уклапају се у једну ширу, цивилизацијску визију темпоралности њутновског апсолутног времена која је, уосталом, идеолошки усађена и у поетику реализма. Отуда не изненађује што се Андрићева тежња ка другачијем погледу на историју остварује у оквирима готске имажинације која подразумева антирационалистичку и антимиметичку оријентацију у обради историјских тема.

Готска тамница, односно Дамад Алипашина гробница из које нема излаза, метафора је управо овог темпорално-хронолошког зјапа – црне рупе повесности,²⁷ а сам Турчин постаје онеобичено, застрашујуће персонификовано виђење историје дато у *Екскурзији*:

„Јест, он говори и креће се, али њој се стално чини да то из њега одјекује празнина, да се цео човек састоји од гомиле одела, накита и оружја, и да је све то мртво, празно и хладно као музејска лутка. И тај студени лутак, сав од неких шилака и оштрина, са својим леденим дахом смрти и празнине, сад се примиче и некако већ издалека привија увлачи у њу” (Е 201).

Ако се опозиција унутра : споља појми као део традиционалне западне дихотомије и поделе на душу и тело, дух и материју, субјекат и објекат, онда се „перспективизација” Андрићеве приповетке²⁸ да читати у иронијски первертованом, готском кључу: у њој је ова дихотомија још увек начелно присутна, али темељно превреднована. Унутрашњост није трансцендентна нити се заснива на идеји некаквог апсолута (било у религијском или у фихтеовско-хегеловском смислу); она се назире у једној готској игри скривања и раскривања кроз коју се наслуђује изворна празнина, контингентност, бесмисао историје. У крајњој консеквенци, дихотомија се и урушава, јер ипак, кроз Олгин сан, читалац се одиста сусреће са прећутаном, *правом* историјом Дамад Алипашиног погибија, исприповеданом

гинуо 13. августа 1716. под Петроварадином...)” (Е 197–198). Чином преношења у скраћеном облику, којим се, претпостављамо, подражава начин на који су га ученици прочитали, натпис на маузолеју је иронизован управо као сувопарно, мртво слово.

²⁷ Слично замку, једном од најважнијих топоса готске фикције, гробница је овде повезана са конотацијама „тираније, злочинства, опресије, притиска, клаустрофобије. То је потентан симбол који, зависно од школе мисли и интерпретације, може означавати: Закон Оца (за феминисткиње), Его и Ид (за психоаналитички настројене теоретичаре), односно феудални тирански поредак (из марксистичког угла)” (Огњановић 2012: 179).

²⁸ Ово су чиниоци те парадоксалне перспективизације: „упад” у недоступну унутрашњост маузолеја и недостатност њене спољашњости која скрива суштину, али која на епистемолошкој, реалистичко-миметичкој равни приповедања једина има документарну тежину историјског факта; структурална и идеолошка повлашћеност скривеног, опскурног, унутрашњег, која се коси са западноевропским рационализмом; сан (унутрашња, субјективна творевина) као пут досезања историјске „истине” и напослетку – сама фигура Дамад Алипаше, гаранта те „истине”, који постоји тек као оклоп, љуштура, скелет.

post mortem и отуда – једином аутентичном. *Истина* пашине историје због тога не упућује ни на унутрашњост ни на спољашњост већ је смештена тамо где најинтимнија унутрашњост кореспондира са спољашњошћу и постаје претећа, изазивајући ужас и тескобу (Dolar 1991).

Видели смо шта чини домен спољашњег у *Екскурзији* али шта је то што је интимно у овом сну о Алипаши и његовој историји? Шта је то унутрашње што *опализира* кроз спољашњост приповетке? Сан – који је већ у високом реализму одраз интимног и субјективног – уприличава се као двоструко мотивисан: с једне стране, он је психолошки „одговор” на Олгину безазлену шалу: позив упућен Дамад Алипаши: „– Господару, велики везире, устани, зове те твоја верна робинја...” (Е 198). С друге стране, он је, на извешан начин, и деформисана слика београдске свакодневице: *опални сјај* који сева кроз таму гробнице несумњиво је онај исти који Олга види у купатилским капљицама и седефним дугмићима у ситнобуржоаском стану Анине тетке. Портрет „чудовишта”, или бар оно што нам приповедач и Олгин сан дозвољавају да видимо од њега, сачињен је од „гоmile одела, накита и оружја” који више нису „историјски” јуначки атрибути војсковође, већ постају *фаличке инсигније* готског љубавника-вампира; означитељи лимиалности и кризе који помућују идиличну представу раног девојаштва датог у уводу.²⁹ Другим речима, на једном свом нивоу, Олгин кошмар је евокација ропског положаја жене кроз (османску) историју, али исто тако и нејасна, интимна, сабласна слутња да модерност суштински није донела промене у том положају; да дух историје „прогања” савременост претећи да се понови. У том смислу, *Екскурзија* је и на „унутрашњем плану” заиста утемељена на готском доживљају историје:

„Прошлост је, попут вампира, лишена своје конкретне историје (они који се, у готском тексту, врате из мртвих као зомбији и вампири не настављају просто тамо гдје су стали у тренутку своје смрти, већ почињу да воде живот прогањајућих сабласти, постају љуштуре оног што су једном били). Прошлост у готици тако постаје нешто „вампирско”: „реликвије прошлости” које стално искрсавају у готској фикцији „испражњене су од свог претходног садржаја” (Hogle 2002: 16).

[...] Готика настаје не као историјски жанр већ као еманципаторска пародија, као травестија али и као израз анксиозности модерности. Када се каже да готика тематизује „испражњену прошлост” онда се под тим мисли да тај повратак у прошлост, то узимање тема из прошлости, није само себи циљ, да готика није тек жанр који је преокупиран прошлошћу ради неког историјског интереса, већ да је

²⁹ О лимиалности адолесценције и хетеротопији кризе речено је понешто у Fuko 2005: 32.

повратак у прошлост начин, средство да се говори о анксиозности модерности.” (Вујошевић 2018: 66, 68).³⁰

У неразмрсивом, опализирајућем чворишту унутрашњег и спољашњег, интимног и историјског, идиличног, савременог и ониричког, официјелна, „епска” историја се показује као наличје скривеног, „подземног тока” повести, јер у *Екскурзији* „епска” прича о ратним освајањима иде укорак са оном у историографском смислу мање видљивом биополитичком причом о односу моћи и (женског) тела.³¹ Жеља приповедања историје овде је изједначена са еротском, садистичком жељом експлоатације тела Другог, чија се права, застрашујућа природа не очитује у кошмарној сцени насиља, која и јесте тек одјек конзервативног, *цифрastoг* причања Анине тетке „о оном што сада не ваља и оном што је некад било друкчије и боље [...]” (Е 199). Османска историја заиста запоседа дух модерног Београда – сугерише флоскула споредне јунакиње, а сам сан је управо бизарна материјализација њене сабласне перформативности. Он обележава не сазнање, већ језовиту слутњу коначног, трауматичног прекида идиличног времена детињства из уводног дела приче, што је опсесивна Андрићева тема овде исприповедана на сасвим нов, неочекиван, готски начин.

Апендикс. Од готског антијунака ка чудовишту хорора: *За логоровања*

Ова рана приповетка својеврсни је микрокосмос ликова и тематско-мотивског комплекса који ће доцније, у далеко развијенијем, наративно и семантички сложенијем виду, творити препознатљиви, типично андрићевски приповедни макрокосмос. Од типског лика тврдице који у озбиљну, мрачну, ратну приповест уноси хумористичке тонове (кадија) преко прецизне локализације радње (Први српски устанак, погранична Босна), стереотипних виђења Другог (у овом случају, слике Босне и њених становника дате из пашине визуре) и поетике трача и гласине који,

³⁰ У наведеном цитату Владимир Вујошевић говори о односу раног готика, насталог у протестантској Енглеској у епоси просветитељства, према средњовековној католичкој историји чији декор и амбијент раби за конструисање специфичне слике света. Упркос овим разликама, у Андрићевој приповеци је присутна готово идентична дијалектика, с тим да се уместо католичког средњег века на полу „прогонитеља” налази османски освајач, док контекст представља послератни, модерни, европеизовани Београд који, метафорички казано, потискује своју Другост.

³¹ Једине две Андрићеве приповетке које на сличан начин приступају историји јесу антологијске *Аникина времена* и *Мара милосница*, али је у *Екскурзији* то учињено много експлицитније.

имплицитно, покрећу опет опсесивну тему о пореклу и природи приче и причања, па све до препознатљиве фигуре оријенталног крвника – *За логоровања* се заиста показује као амблематски Андрићев наратив. Ипак, постоји нешто необично у конструкцији саме приповетке; извесна дис-хармонија као обележје структуре некарактеристично за писца „модерног класицизма” (Vučković 1974: 72) који је држао до аполонског склада и парнасовског савршенства форме у прерасподели наративних елемената и њихових финалних, доследних „разрешења”. Започињући као панорамска слика једног културноисторијског, прелазног периода за босанске муслимане, у освит Првог српског устанка, описујући војнички живот и дајући скицу биографије њиховог војсковође, зачињући уз то готово комедиографску студију менталитета једног сталежа (османске државне апаратуре), при чему се наративна картографија приповетке протеже од Цариграда, преко Једрена, Сарајева па све до Вишеграда, Сребренице и Србије, *За логоровања* отвара мноштво тема од којих само једна има свој епилог. Као да се читав историјско-политички, референцијални, „епски” миље нарације „улио” у камерну, језиву завршну сцену чији су учесници Мула Јусуф и његова беспомоћна жртва па готски „архетипски” заплет завређује поентирајућу улогу. Прича о револуцији, рату, политичким спекулацијама и војничким стратегијама добија особену поенту и постаје једноставно прича – о злу и насиљу. А протагониста те приче је управо један готски антијунак.

У литератури је већ примећено да је зачетак готске/хорор фикције код Срба уско повезан са фолклорним наслеђем (Jelisavčić 2019: 79, Дамјанов 2011: 75). Могло би се рећи да је оно што је за англосаксонске пионире раног готика представљало архетипско извориште – а то је средњовековна, католичка историја, односно превасходно њен „декор” – за ауторе српске књижевности била усмена традиција. Отуда не зачуђује што се у карактеризацији свог дијаболичног имама Андрић послужио управо предлошком из „обичаја и веровања народа српског”. Али, да ли бисмо заиста онда Мулу Јусуфа могли одредити као готског јунака, или је он напосто лик који настаје укрштањем фолклорних, бајроновско-романтичарских и гогољевско-глишићевских традицијских наноса у експресионистичком контексту двадесетих година прошлог столећа?

Мула Јусуф наликује демонској фигури: о томе сведочи на првом месту његов портрет као и биографија дата у опсежном аналептичком искораку из главног тока нарације о логоровању турске војске покрај Вишеграда. Његов физички лик несумњиво евоцира традиционалну представу ђавола или макар ђавољега изасланика из усмених предања. Па ипак,

већ и карактеристике које му приписује свезнајући приповедач указују на двосмисленост Јусуфове природе:

„Знао је многе језике и великом брзином учио нове. С великом вјештином и тачношћу је означавао мјене мјесеца и празнике, и предсказивао помрачења и све промјене. Имао је лаку руку за писмо и инструменте. Умио је да поправи сваки часовник и да расклапа и склапа пушке и кавене млинове. Писао је стихове, врло лаке и поучне, за софте, у седмерцу. Писао је (и само својим друговима читао) и неке шаливе и преко сваке мјере безобразне стихове, неке од њих и на 'босанском језику, за Бошњаке'. Састављао је *тарихе* за надгробно камење. У томе му нико није био раван [...] Имао је грло гласовито, танко и јасно, да се распознавало између стотину других мујезина, а укујисао је са Цареве џамије само уз Рамазан и, ријетким згодама, салавате” (14)

Иако се и овде понављају одређене карактеристике које јунака приближавају хтонском свету (повезаност са лунарним принципом, развратно и blasfемично понашање), оне су већ у спрези са нечим што бисмо могли разумети као сугестију једне необичне рафинираности духа која ће бити тако својствена оријенталним крвницима из Андрићевих каснијих стваралачких фаза (пре свих тек годину дана „млађег” Мустафе Маџара). Мула Јусуф није само неугледни ђаво народног предања; он је истовремено и носилац уметничког сензибилитета, песник, стваралац, ерудита, филолог и астролог, неко ко поседује тајна знања и вештине које га чине изузетним. Али, он је исто тако и неко ко *пародира*, односно својом егзистенцијом афирмише бесрамну детронизацију културно-хуманистичких вредности чији је репрезент сам. У овом споју концепта гротескно изврнутог света и милтоновски инспирисане дијаболичне фигуре, сусрећу се гогољевско-глишићевска и романтичарска перспектива унутар структуре негативног јунака.

„У једној жалби 'сарајских угледних људи и старјешина', којом су тражили да он буде смијењен, било је набројено, са ђивтинском пакошћу и опширношћу, све зло што се о њему знало. Ту се тврдило да је циганског поријекла. Да је из Стамбола као из Брусе морао да оде због ствари о којима се много не зна, али које су врло гадне и недостојне. Причало се како су га у Влашкој затекли крај заклане жене. И како само нагло узмаку војске, који је на тај дан наступио, има да захвали да је ствар заборављена. Споминјала се нека хришћанка, слушкиња, које је лани нестало. Истрага због ње запела је и легла, али док је вођена, кретала се непрестано око медресе. Да уопште живи неуредно и смијешно како се не приличи учену ни свештену лицу. Уписивале му се у гријех још многе ствари, сујевјерне и невјероватне. И због свега тога 'бијеса и незадовољства', он би смијењен” (ЗЛ 15).³²

³² На овај начин, обележавамо бројеве страна према следећем издању: Иво Андрић, *Немирна година*. Београд: Просвета, 1978.

Наведени одељак, заснован на спекулацијама и гласинама које долазе од Јусуфових опонената, премда потврђује досад јасно успостављену негативну слику јунака таксативним пописивањем његових грехова из прошлости, истовремено на иронијски начин нијансира представу о њему. Андрићев имам је, дакле, човек са тајном истовремено конфигурисан као отелотворење границе: границе политичког и биографског, биографског и апокрифног, реалистичког и фантастичног, рационалног и хтонског, људског и бестијалног. Он је управо означитељ сабласне порозности ове границе, јер његова појава на сцени приповетке обележава провалу амбиваленције, како на структурном/жанровском тако и на плану карактеризације Јусуфовог лика. Та амбиваленција се, на хоризонту рецепције, огледа у немогућности да се читалац „разабере” у свету Андрићеве приповетке, будући да је стављен на позицију сведока перманентном потенцијалном исклизнућу наратива из референцијалног оквира приче, а да се то исклизнуће никада заиста не дешава.

За *логоровања* под својим наративним окриљем несумњиво здружује различите *канонске* традиције светске и наше књижевности, али то није оно што је пресудно у начину на који Андрићево дело *делује* на нас. Упркос разноликим и бројним референцама на усмену књижевност, њен тематско-мотивски проседе и начине његовог превредновања и преобликовања у традицији фолклорног реализма, у приповеци не увиђамо да ови елементи „имају јасну социјалну, психолошку, али и религијску утемељеност” (Поповић 2009: 76), или, једноставније казано – *За логоровања* није ни приповедање „на народну” нити подражавање иронијског или сатиричног отклана од уверљиво постављеног фолклорног обрасца, какво налазимо код Глишића и Гогоља. Па ипак, лик Муле Јусуфа не поседује ни парадоксалну привлачност бајроновског антијунака, мада је њему, рекло би се, структурално најближи.³³ У поређењу са другим Андрићевим *оријенталним крвницима*, какви су Мустафа Маџар и Челеби Хафиз из приповетке *Труп*, Јусуфу мањка дубине и психолошког рељефа, будући да је из његове биографије искључен моменат ирационалне метаморфозе која карактерише поменуте јунаке и позива на интерпретацију и докучивање психологије лика. Разлика, чини се, не проистиче из еволуцијских разлога већ из интенције.³⁴ Мула Јусуф је замишљен као јунак који је од почетка

³³ Бајроновски антијунак често и јесте структуриран управо као готски јунак (Stoddart 1998: 112).

³⁴ У прилог овој тврдњи је чињеница да је Андрић већ у првој својој објављеној приповеци *Пут Алије Берзелеза* показао завидан таленат у сликању дубинске психологије про-тагонисте, као и у исте године објављеном *Мустафи Маџару*.

до краја исти, али вишедимензионалан управо због сукоба различитих перспектива кроз које је карактерисан. У тим перспективама уочљива је упадљива, радикална антипсихологизација: јунак је дат као неприступачан *изнутра*, сведен на своју наказну појавност и недела обавијена велом легенди и тлапњи. Другим речима, Мула Јусуф као *личност* не постоји: он је сабласт.

Не случајно, одмах након што ће скицирати сабласни портрет, приповедач прелази на опис атмосфере и понашања војника у логору. Започињући дескрипцијом пејзажа, односно временских (не)прилика, он уоквирује слику војске која нестрпљиво ишчекује долазак џебане: ишчекивање и доколица прилика су да се испољи анимална природа Турака.

„Једног јутра нађоше једног дјечака мртва, страшно изнакажена, испод ћуприје. Дијете је било турско. Наста узбуна. Тада паша посла поново сеиза у Сарајево да се похита са џебаном” (ЗЛ 17).

Имају ли Јусуфов портрет и стање у логору и око њега икакве узрочно-последичне везе? Да ли је мула, као хтонична фигура, окидач спарине и неплодности земље која, вели приповедач на самом крају овог пасажа, и сама „под њима”, Турцима, „труне и смрди” (ЗЛ 17); да ли је он та демонска стихија која нагони војнике да зверски убијају, одсецају главе, набијају на колац, да од њихове људскости остају само *уста и стомаци*; да ли, као такав, има учешћа у *заборављању молитви*, побачајима и самртничкој агонији међу престрављеним хришћанским женама? Или је читав тај приказ од спарушених семена, усмрделог логора и убогих, малоумних хришћана тек подесан, „реалан” оквир, плодно тло за појаву јунака какав је Мула Јусуф? На овој равни сучељавања митско-фолклорне и гротескно-реалистичке мотивације, или кроз њихов парадоксални дијалектички укрштај/окршај, где се оне међусобно поништавају али и, истовремено, оснажују и подупиру, наративни ток Андрићеве приповетке креира место за одашиљање *готских ефеката нарације*. То место је позиционирано у самом средишту структуре Јусуфовог лика.

Ђавољи изасланик, вампир, вукодлак, нечастиви у руху духовника – све су то одреднице пореклом из фолклорне традиције, рабљене у романтизму и фолклорном/фантастичном реализму, али у Андрићевој приповеци су несумњиво производ готске имагинације. Јер, последња сцена, у којој се Мула Јусуф разоткрива у свој својој чудовишности, фигурира као природни и једини могући завршетак, готово „понављајући”, на нивоу приповедања, саму еволуцију жанра од раног готика Волпола и Полидорија до коначног рађања књижевности страве и ужаса. Демонизам готског антијунака у приповеци је дат тек у облику индикатора, имплицитно, кроз

портрет (ћосавост, вампирски зуби, неугледност), особине (развратност), проблематични говор других (циганско порекло, убиства); он остаје као нејасна слутња и наговештај нечег одиста монструозног што се крије у јунаку; другим речима, читаоцу недостаје поглед *изблиза* како би језовитост наговештаја била укинута у извесности коначне спознаје Јусуфове праве природе. Реципијент је у готском „саспенсу”: сталној стрепњи и ишчекивању пред нечим неодређеним; пред, речено је већ, самом границом. У епилошкој сцени се, у једном преокрету који потврђује све време подгревање али не и до краја нарацијом утемељене читалачке слутње, раскрива јунак не само изблиза, стапањем његове сопствене и перспективе приповедача у трећем лицу,³⁵ већ и једном типичном наративном техником хорор књижевности: око приповедача, а тиме и око читаоца, поистовећено је са погледом саме жртве упућеним насилнику.³⁶ Нису, дакле, наглашено еротизовани вампиризам и хтонична димензија приповедног простора и времена оно што Мулу Јусуфа чини јунаком на размеђи готика и хорора, јер наведени ефекат жанровске литературе

„не зависи само од одабира мотива (ликови, амбијенти) и ситуација, већ можда још и више од начина на који су ови представљени читаоцу тако да је његова неверица суспендована а дистанца према артифицијелности фикције којој се одаје сведена на минимум, или избрисана” (Ognjanović 2006: 188).

Упркос завршном, у жанровском смислу стравичном, изравном суочавању са чудовиштем, *За логоровања* остаје готска прича утолико што ужас чији је носилац мулин лик остаје до краја амбивалентно интониран. И поред демонских индикатора (два вампирска зуба која виरे, первертовани еротизам, крв из грла жртве), упризорени злочин, као и његов починилац, опстојава у оквирима реалистичко-миметичког, чак брутално натуралистичког представљања једног свакако монструозног али ипак појмљивог, артикулисаног, у основи садистичког чина, који се, као такав, уклапа у шири, друштвено-политичко-ратни, „референцијални” контекст приповетке, који сада досеже још једну границу – доброг укуса.³⁷ Да ли је Андрићева уметничка визија била да сугерише како у самој реалности постоје ствари тако зверске и монструозне, па отуда није нужно стварати

³⁵ „Ту има рука да путује, преко тих бедара и бокова. Никад краја! То је топло а глатко као лед” (20).

³⁶ „Зумираност” и „залеђеност” „кадра” сигнал су овог поистовећења приповедача, жртве и читаоца: „Мула се укочи, глава му се завали, лице посивље, модре вјеђе спустише се дубоко. Из отворених уста су му вирила два зуба. Тако остаде часак, онда се стресе и бијесно јурну на дјевојку” (21).

³⁷ Хорор књижевност и готик често додирују или се свесно поигравају управо са овом границом.

посебне, немогуће светове којима би се њихово постојање оправдало? Или још радикалније: не препознајемо ли управо у доменима најгрубље *материјалности*, објективности, реалности нашег света темеље оног нестварног и ирационалног што се унутар њега на махове објављује? *За логоровања* оставља ова питања отвореним, још једном се афирмишући као готски инспирисана приповест.

Закључна разматрања

Напоследку, преостаје да се запитам да ли се – ако под готском фикцијом не подразумевамо само књижевноисторијске и жанровске стереотипије: свет настањен духовима, вампирима, вукодлацима и језивим живим статуама, омеђен гробовима и сабласним местима којих у приповеткама нашег нобеловца има, мора се признати, сразмерно мало – одиста може говорити о израженом присуству готске имажинације у Андрићевом стваралачком генију? Сходно свему досад назначеном, ако се готик доживи као специфичан поглед на свет са својственим му концептима времена и простора, особеном визијом историје, филозофијом, психологијом, идеологијом и неизбежним, и одвише сугестивним амбијенталним обележјима и бизарним сентиментима, онда се приповетке као што су *Жена од слонове кости*, *Екскурзија* и *За логоровања* никако не могу сматрати изолованим случајевима у приповедачкој поетици нашег писца. Подсетимо ли се теме проклетства породичног наслеђа и зазорног понављања историје у *Аникиним временима*, мрачног католицизма *Маре милоснице*, бизарне сликовности и *ултимативне хорор приче – фројдовско-лакановске психоанализе* (Dolar 1991) протагонисте дате у аналептичким епизодама *Смрти у Синановој текији*,³⁸ пародизације и усложњавања видова демонизма у *У воденици*, те амбивалентне, силенске представе готског замка у *Излету*³⁹ или пак сабласно-језовитих фантазматских ефеката *Јелене, жене које нема* и *Панораме*, увидећемо да је, чак и у нешто разуђенијем облику, готска традиција „допирала” до Андрића и оставила трага у његовом стваралаштву, чак и у делима која данас сматрамо антологијским и „прочитаним”.

Тако схваћен, тај „подземни ток” пишневог опуса престаје бити опскурна претпоставка партикуларног читалачког искуства и уклапа се, као књижевна чињеница, у једно шире разумевање Андрићеве приповедачке праксе која се заснива на креирању фикционалних светова утемељених

³⁸ Опсежније у: Стевић 2021.

³⁹ В. у: Стевић 2024.

у реалистичко-миметичким, рационалистичким, готово логичко-каузалистичким премисама, унутар којих се, ненадано, отвара наративна „пукотина” из које пробијају неочекивани језик и значења: *нешто* ирационално, примордијално, необјашњиво, застрашујуће. Облици у којем се ово неодређено *нешто* неретко обзнањује јесте тематско-мотивски комплекс, стратегија приповедања, осећајност и доживљај света и сопства поникао управо из традиције готске литературе.

Извори

Andrić 1963: Ivo Andrić, *Deca*. Zagreb: Mladost.

Андрић 1976: Иво Андрић, *Јелена, жена које нема*. Београд: Просвета.

Андрић, 1978: Иво Андрић, *Немирна година*. Београд: Просвета.

ЛИТЕРАТУРА

Andonovski 2017: Biljana Andonovski, *Poetika nadrealističkog (anti) romana u srpskoj književnosti i evropskom kontekstu*. Doktorska disertacija. Beograd: Filološki fakultet.

Вујошевић 2018: Владимир Вујошевић, *Готски мотиви у прози Фленери О'Конор*. Докторска дисертација. Београд: Филолошки факултет.

Vučković 1974: Radovan Vučković, *Velika sinteza*. Sarajevo: Svjetlost.

Gomel 2014: Elana Gomel, *Narrative Space and Time*. New York, London: Routledge.

Дамјанов 2011: Сава Дамјанов. *Вртови нестварног*. Београд: Службени гласник.

Dolar 1991: Mladen Dolar, „'I shall be with You on Your Wedding-Night': Lacan and the Uncanny”. *Rendering the Real*. Vol. 58: 5–23.

Иванић 1976: Душан Иванић, *Српска приповијетка између романтике и реализма (1865–1875)*. Београд: Институт за књижевност и уметност.

Jelisavčić 2019: Marijana Jelisavčić, „Srpska horror priča nekad i sad”. *Studenckie Zeszyty Naukowe Instytutu Filologii Słowiańskiej UJ*. 1, 11: 77–85.

Massé 1990: Michelle Massé, „Gothic Repetition: Husbands, Horrors, and the Things that go bump in the Night”. *Signs*. Vol. 15, No. 4: 679–709.

Ognjanović 2006: Dejan Ognjanović, „Politika tela i estetika straha”. *Polja*. 439: 35–47.

Ognjanović 2012: Dejan Ognjanović, „'Otrantski zamac' i retorika horora”. *Philologia Mediana*. Irena Arsić (ur.). Year IV, Vol. 4. Niš: University of Niš (177–191).

Ognjanović 2016: Dejan Ognjanović, „Šeridan le Fanu: Slikar demon-skog” (pogovor). *Karmila i druge priče strave*. Šeridan le Fanu. Novi Sad: Orfelin izdavaštvo (311–338).

Поповић 2009: Тања Поповић, „Глишић, Гогољ, сказ и ђаво”. *Глишић и Домановић 1908–2008*. Научни скупови САНУ, књ. СХХIII, Одељење језика и књижевности, књ. 19, Београд (61–77).

Стевић 2021: Ана Стевић, „Као два неразумљива и тајна слова: поетика несвесног у ’Смрти у Синановој текији’”. *Свеске*. Год. 40, св. 38: 135–164.

Стевић 2024: Ана Стевић, „О причи и ћутању: ’Излет’ Иве Андрића. *Свеске*. Год. 43, св. 41: 111–133.

Stoddart 1998: Helen Stoddart, „The Demonic”. *The Handbook to Gothic Literature*. Marie Mulvey-Roberts (ed.). London: Palgrave Macmillan (111–115).

Shymchyshyn 2021: Mariya Shymchyshyn, „Geocriticism at the Cross-roads: An Overview”. *Spatial Literary Studies*. Robert T. Tally Jr. (ed.). New York, London: Routledge (13–31).

Fuko 2005: Mišel Fuko, *Hrestomatija*. Novi Sad: Vojvođanska sociološka organizacija.

Hogle 2012: Jerrold Hogle, „Introduction: the Gothic in western culture”. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Jerrold Hogle (ed.). New York: Cambridge University Press.

Holland, Sherman 1977: Norman Holland, Leona Sherman, „Gothic Possibilities”. *New Literary History*. Vol. 8, No. 2, *Explorations in Literary History*: 279–294.

Ana D. Stević

GOTHIC IMAGINATION IN ANDRIC’S SHORT STORIES

Summary

The paper analyzes the constitutive elements of Ivo Andrić’s gothic fiction. Gothic chronotopes, motifs, vividness, and characters appear in some of his narrative works, creating unified gothic narratives (*The Ivory Woman*, *The Excursion*) or stories containing gothic elements (*In the Camp*). It examines the ways in which they are shaped, their function, effects, psychological and ideological implications. It also draws a few conclusions regarding the position that these gothic-inspired fictional worlds take in Andrić’s narrative opus. The paper is based on a firm belief that the latent gothic narrative tradition also had

a significant echo and role in enriching Andrić's "synthetic" poetics, his vision of the world, human nature and history, which is pointed out in the given interpretations of the selected short stories.

Keywords: gothic fiction, gothic space, gothic time, gothic anti-hero, *The Ivory Woman*, *The Excursion*, *In the Camp*, Ivo Andrić.

Младенка М. Орлић*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет, докторанд
ORCID-ID 0009-0004-8784-0519

Оригинални научни рад
Примљен: 27. 09. 2025.
Прихваћен: 30. 10. 2025.

(НЕ)СКРИВЕНА АМЕРИКА У РОМАНУ *КОМО* СРЂАНА ВАЉАРЕВИЋА

У оквиру овог рада биће интерпретирана досад неистражена фигура Америке као глобалне капиталистичке велесиле у роману *Комо* Срђана Ваљаревића. Већ у самом наслову овог романа помаља се назив северно-италијанског језера и града Комо као пресудан за одредницу хронотопа романа, док у сенци тумачења остаје стипендија Рокфелерове фондације као његова мотивациона окосница и Вила „Сербелони” као простор америчког културног утицаја. Отуда су интерпретативне могућности за сагледавање односа између наратора, маргиналца југословенског порекла, и америчког, Западног утицаја у кључу рансијеровски схваћене политике књижевности и постколонијалне теорије остале неискоришћене. Намера овог истраживања је да методом помног читања (*close reading*) и кроз призму поменутих теорија размотри (не)скривену фигуру Америке у стожерном делу опуса Срђана Ваљаревића, роману *Комо*, који заузима значајно место и у оквиру целокупне савремене српске књижевности.

Кључне речи: Америка, *Комо* (роман), Срђан Ваљаревић, савремена српска књижевност, политика књижевности, постколонијална теорија, *close reading*

* mladenka.orlic@gmail.com

Излагање ћемо започети опаском да помало зачуђује што су шира и стручна јавност уједињене у позитивној рецепцији и оцени романа *Кома* Срђана Ваљаревића. Премда се аутофикционалност у књижевној критици сматра презреном карактеристиком доброг дела савремене (српске) књижевне продукције (Божовић 2024: 37–38), стварносна утемељеност овог романа, до које досежемо путем ишчитавања аутофикционалних обележја у њему, не бива негативно вреднована од стране проучавалаца књижевности и књижевних критичара.

Ова обележја, није згорег подцртати, провејавају кроз скоро читав Ваљаревићев опус (*Зимски дневник*, *Дневник друге зиме*, *Цо Фрејзер и 49+24+5 песама*, примера ради), чему би се могао и морао посветити засебан истраживачки подухват.

Сам ће Ваљаревић изворно, у својству аутора, међутим, направити отклон од аутофикционалности, поставивши на место изразите семантичке потенције, испред самог текста књижевног дела, у оквиру женетовског паратекста, добро познату формулу оградаивања, али ипак у нешто другачијем облику: „Sva imena i likovi su izmišljeni. Svaka sličnost sa stvarnim likovima i imenima je slučajna, ovo je samo roman” (Кома: 5; подвлачење је наше). Не само што се оградајује од аутофикционалности која му се *post festum*, кроз рад проучавалаца књижевности и његових потоњих изјава у јавности (Valjarević 2023) може приписати, аутор задаје и привилеговану жанровску одредницу свом књижевном делу (роман). Полифоничност романа објумиће, дакле, путописне и дневничке карактеристике овог књижевног дела, које се проналазе на плану тематике пута и структуре дела распоређеног у тридесет нумерисаних, неименованих поглавља. Свако поглавље осликава по један дан нараторовог битисања у Рокфелеровим вилама (у близини језера Кома, места Белађо, брда Трагедија, планинског врха Монте Сан Примо и града Кома). У немачком преводу романа, у оквиру ког се наслову *Кома* додаје и поднаслов *30 Tage* (Valjarević 2021), што преведено на српски значи 30 дана, додатно је подцртана дневничка структура овог књижевног дела.

Фабула романа изразито је једноставна, као и управо описана романескна композиција, чија је форма прстенаста. Наиме, радња романа почиње и завршава се у лиминалном простору авиона, односно аеродрома, и, приметимо, изван самог језера Кома, по коме је назван роман. Можемо претпоставити да није реч о истоименом граду Кома, будући да сви остали поменути романескни простори гравитирају управо око поменутог језера, а што би се могло придодати листи аргумената у прилог повлашћене улоге природе у овом роману, о којој ће бити још речи у даљем тексту овог

рада. Ако бисмо морали да читав роман сажмемо у једну реченицу, рекли бисмо да „mladi pisac iz Srbije” (Комо: 7) добија посредством стипендије Рокфелер фондације прилику да проведе месец дана пишући роман у вили крај језера Комо (у власништву фондације), што он, међутим, не чини, већ дане проводи шетајући, упознајући различите људе и пијући претерану количину алкохолних пића. Када се све побројане особине овог романа саберу – изражена аутофикционалност, једноставност композиције и стила, па и тематика која често понире у домен баналности, намеће се питање како то да, упркос томе што је вољено од стране шире публике, дело Срђана Ваљаревића није негативно вредновано од стране критике, односно, шта је то што твори његову уметничку вредност и уводи га у канон савремене српске књижевности?

Да бисмо започели формулацију одговора на ово нимало безначајно питање када је о Ваљаревићу реч, ослонићемо се на следеће запажање Татјане Росић: “Regardless of who the narrator is and how the narrative is shaped ([...] the first-person narrator in Albahari’s, Tišma’s, Valjarević’s, and Novaković’s works) these authors skillfully demonstrate the autobiographical account as the dominant discourse of the transition experience of humiliation and helplessness” (Rosić 2013: 263). Дакле, аутобиографски, односно аутофикционални елементи у књижевном делу Срђана Ваљаревића смислени су, према Росићевој, јер уметнички изражавају транзицијско искуство понижења и беспомоћности. Када је пак о литерарно посредованој баналности свакодневице наратора реч, доведићемо Ваљаревићево дело у везу са следећим Рансијеровим тврдњама, о потреби за „iščitavanje[m] znakova sveta na telu banalnih stvari i beznačajnih reči” (Ransijer 2008: 26) и одређивању књижевности следећим речима: „književnost je postala moćna naprava za samointerpretaciju i ponovnu poetizaciju života, sposobna da sve otpatke običnog života pretvori u poetska tela i znakove istorije” (Isto: 34).

Дакле, оно што нам се привидно може чинити баналном тематиком, а то су, рецимо, сусрети и односи наратора романа *Комо* са двама дамама, Италијанком Алдом, шанкеричом у бару симболичког назива „Спиритуал”, из оближњег места Белађо у подножју виле, и Американком Брендом Фландерс, која ће с наратором по други пут, ако је самој јунакињи веровати на реч (Комо: 227), преварити свог мужа, познатог фотографа, и остаће банално уколико не будемо читали обазриво. Померањем интерпретативног фокуса с плана емотивног искуства протагонисте романа на план односа моћи, који стоји у позадини сваког индивидуалног искуства у људским заједницама, отвара се нова могућност: могућност да тај однос, премда не у потпуности једнак постколонијалној дијалектици „колонизатор :

колонизовани” (јер Србија, тј. Југославија током распада, одакле наратор пристиже у Комо, није била строго узев америчка колонија), тумачимо кроз ове појмове посредством америчке хегемоније и културног империјализма (Гвозден 2020: 16). Одатле следи да нараторово упражњавање сексуалних односа с Брендом Фландерс, уместо са шанкерицом Алдом, ипак није нимало случајно. Иако је с Алдом очито културно и класно идентитетски сличнији и с њом кроз већи део романеског времена брижљиво развија однос, што, на концу, значи да и с њом остварује присније познанство неголи с Американком, његова веза с Алдом, мимо пар пољубаца на врху брда Трагедија, остаје платонска, односно несексуална. Симболичка вредност сексуалног чина између наратора и Бренде Фландерс у домену постколонијалног читања постаје субверзиван тријумф колонизованог наратора над метонимијски исказаним америчким колонизатором. Наиме, преварени фотограф Фландерс као амерички држављанин метонимијски замењује америчку (културну) хегемонију.

Пре него што се у роману уопште појави лик Бренде Фландерс, одн. нова гошћа Виле „Сербелони”, наратор ће, на ивици ироније, у разговору с Алдом истаћи да као једну од могућности за своју будућност види везу са богатом женом, и то, приметимо, женом са доларима, дакле, са богатом Американком: „Onda sam nacrtao drugu strelicu, i na njenom kraju neku ženu sa dolarima u vazduhu oko nje, i napisao 'Komo'. To je značilo da možda ovde negde upoznam neku bogatu ženu, ovo je deo sveta gde žive bogati ljudi.” (Komo: 131–132). Након што нова гошћа Бренда Фландерс привуче пажњу наратора/фокализатора својом појавом, њена даља карактеризација биће препуштена Роберту Сомерману, славном америчком математичару, који је идентитетски одређује као удату и ситуирану жену: „Njen muž je čuveni njujorški dizajner i arhitekta, mada je ona odličan fotograf, video sam neke njene radove, ali nisu je zbog toga spopali. Muž je baš poznat i zato je gnjave, sigurno su saznali ko je njen muž”, а затим се наратија наставља следећим коментаром наратора/фокализатора: „Na licu Brende Flanders lepo se videlo da joj ta gnjavaža ne prija” (Isto: 165). Непријатност коју Бренда Фландерс осећа може се тумачити у кључу америчке „идеје еманципације и равнoprавности” жена, чије екстреме и заблуде истиче Јерков при свом проматрању Америке и америчких вредности, наводећи да се „usred radikalne rasprave o emancipaciji, u Americi ipak nikada ne priča kada su Jevreji prestali da imaju više od jedne žene”, тј. „ne razmišlja o razlici po kojoj je poligamija diskretno dozvoljena, ali je poliandrija strogo zabranjena” (Jerkov 2017: 114).

Будући да нам експлицитно открива да је свестан Брендине нелагодности, упадљиво је да ће је наратор ипак ословљавати пуним именом

и презименом, „Бренда Фландерс” (за разлику од неудате Алде, чије презиме не фигурира у тексту), или пак „Госпођо Фландерс” (Комо: 167, 168–169, 171, 179, 218, 224), чиме се истиче њен брачни статус. Прељуба коју ће Бренда Фландерс и наратор починити представља двоструко ослобађање од норми западног друштва – Американка привремено и у потаји испуњава забрањени сан западне жене о полиандрији, чиме иступа из наметнутог идентитета ситуиране (и верне) супруге, пркосећи заједници која јој тај идентитет намеће, док југословенски наратор испуњава „*san o preokretanju uloga*”, тј. „*[f]antaziju domoroca (...) da zauzme gospodarevo mesto zadržavajući svoje mesto u osvetničkom besu roba*” (Baba 2004: 90). Не само што тражи од наратора да је не ословљава презименом, тј. да је лиши идентитета супруге, Бренда Фландерс понудиће наратору и да склони фотографије мужа и ћерке, другу препреку која се помаља на путу ка коначној прељуби:

Popili smo vino i otišli u njen apartman. Brenda je imala čvrsto i lepo telo, bili smo u njenom krevetu, kraj koga su stajale fotografije njenog muža i njihove ćerke. Zaustavio sam se u jednom trenutku. Uhvatio sam pogled njenog muža i ustao. Brenda se smejala.

„Mogu da sklonim fotografije”, rekla je.

„Gde?”, pitao sam.

Ništa gluplje nisam mogao da pitam. Ali svejedno, bilo je i meni smešno. Obukli smo se, izašli iz njenog apartmana, i otišli u moj apartman. I onda smo tamo vodili ljubav. Tamo nije bilo nikakvih fotografija. (Комо: 223)

Речима Хомија Бабе, „*[n]ije kolonijalističko Sopsstvo niti kolonizovano Drugo, već uznemirujuća udaljenost iz-među njih ono što konstituise lik kolonijalne drugosti*” (Baba 2004: 91), и управо ту узнемирујућу удаљеност Ваљаревић успева да представи суптилношћу нараторовог израза, који рачуна на садејство читаочеве слутње при проширењу свог значењског хоризонта. Наратор романа *Комо* не показује, међутим, поменути бес роба који колонизованом субјекту приписује Баба, али када описује последњу ноћ проведену у Вили с Брендом, неименовани наратор ипак неће пропустити да истакне следеће: „Brenda je sačekala da uđemo u veliki automobil i da izađe neprimetno iz apartmana. Video sam je iz automobila kad je izašla. A video je i vozač. Nije mogla da bude neprimetna.” (Комо: 235, подвлачење је наше). Сама констатација није обојена икаквом емоцијом, што значи да би претерано било читати је као експлицитно ликовање колонизованог субјекта над потоњом посрамљеношћу америчке прељубнице, али се не смеју ни занемарити импликације онога што у тексту остаје неисказано, али пак бива назначено. Моћ која се приписује наратору варира зависно од окружења у коме се то имплицитно приписивање врши: у разговору с

Алдом, шанкерицом из Белађа над којом је наратор супериоран као гост виле, помаља се идеја о односу са богатом Американком зарад користи; сродно томе, у присуству возача, радника у вили, такође инфериорним на друштвеној лествици у односу на госте виле, наратор поново задобија слободу да опази немоћ Бренде Фландерс. Међутим, када се његов поглед посредством фотографије сусретне с погледом супруга Бренде Фландерс, амбивалентан однос колонизатора и колонизованог испољава се најпре у виду страха потлаченог колонизованог субјекта пред моћи колонизатора, а затим његовим надилажењем путем охрабрења од стране америчке жене која је родно потчињена у својој колонијалној надмоћи и преласка у простор колонизованог, где, ослобођен погледа колонизатора, колонизовани напokon преузима на себе прижељкивану улогу колонизатора.

Владан Бајчета, који се у неколико наврата предано бавио романом *Комо*, дели романескни простор и припадајуће ликове по слојевима (горњи слој чине вила и њени посетиоци, припадници академске заједнице или уметници, док доњи слој представљају мештани Белађа и радници у вили који потичу из земаља Трећег света), док ће за наратора установити да „он посредује између та два свијета отворивши на кратко, али тим људима довољно за цео живот, пролаз ка недоступном а сањаном мјесту изнад њиховог суженог животног окружја” (Бајчета 2013: 887). Наратору је, дакле, дат повлашћени, али уједно и проблематични положај – као бели човек из европског културног круга, он је налик осталим Рокфелеровим резидентима, али као сиромашан припадник радничке класе у домовини која се распада, он не може бити даље од њих, те је природно што најпре успоставља однос са конобаром Грегориом, док са љубопитљивом професорком књижевности из Казахстана, госпођом Кирскиловом долази на ивицу вербалног сукоба везано за постављено питање религиозности и постојања бога (Комо: 23–24). Упадљиво и симптоматично је што ће у наставку романа наратор дати и опречан поглед на исказивање религиозности, и то поново уводећи у текст лик повезан с фигуром СССР, тј. Истока. Наводећи „tekst o Josifu Brodskom, i tačan i precizan zapis i izveštaj sa suđenja”, наратор допуњује личну историју Бродског, те закључује:

KGB mu je ponudio da sarađuje s njima, i da će mu onda knjige biti objavlјivane. Brodski je odbio. I nije mogao da objavlјuje. Posle nekog vremena predložili su mu da napusti zemlju, i da će tako biti najbolје, za njega i za državu. Brodski je seo u avion za Beč. (...)

Čoveče, pomislih, u kakvom sve užasu čovek može da se nađe. Užas koji čovek priredi drugom čoveku. Sedeo sam na obali jezera i čitao o tome. Stigao sam tu iz sredine stalnih užasa koje ljudi priređuju drugim ljudima. Pun je svet tih većitih užasa. Pun je svet takvih sredina. Doba informacije. Doba govornarije. Prodaja sranja. Doba ravnodušnosti

zauvek. Doba sitnodušnosti poslednjih nekoliko hiljada godina. Vetar koji je napolju šibao nije mi više smetao. Izašao sam.

Spustio sam se do sela. (Komo: 129–130)

Да ли је појава руског песника-егзиланта, одн. часописног чланка о њему, у Рокфелеровој вили аутобиографска чињеница или фиктивна текстуална компонента, не може се са сигурношћу тврдити. Може се, међутим, донети основана претпоставка да је реч о изванредном фиктивном пандану фигури самог наратора, посебно у контексту фигуре руског империјализма оличеног у суровој моћи СССР као контрапукта фигури америчког глобалног империјализма на крају XX и почетком XXI века. И овога пута на прагу неисказаног које се пак на основу суптилних текстуалних импулса да наслутити, помаља се колонизаторска фигура Америке, где ће се Бродски, песник, али и радник на глодалици, сродан наратору, раднику у фабрици, запутити из Беча, где ће потом добити америчко држављанство и окончати свој живот. И док је наратор зачуђен констатацијом Американке Дорије де Ниве да ће и он доћи у Америку, јер „svi na kraju dođu u Ameriku” (Komo: 58), и док суматраистички пркоси Бренди Фландерс која му нуди смештај у свом дому, тврдећи да је Јапан, односно Исток, за њега подједнако (не)могуће одредиште у будућности попут Њујорка (Komo: 234–235), односно Запада, испоставља се да сродан песник-радник, маргиналац, бунтовник и егзилант, заговорник божанске природе надахнућа, Бродски, своје крајње одредиште проналази управо у Америци. Кроз своје есејизирање о искуству егзила, које настаје 2000–те године, дакле, недуго након Ваљаревићевог боравка у Кому (1998), Дубравка Угрешић је у дијалогу управо са Бродским:

Pisac ispisuje temu egzila iz duple pozicije – pozicije egzilanta i pozicije komentatora sopstvenog sna koji se zove egzil, kao što reče Josif Brodski. (Ugrešić 2000: 97)

Egzil je i škola intoksikacije, kao što reče Sioran, i škola poniznosti, kao što reče Brodski. (Isto: 98)

Jednom prilikom sam pitala Josifa Brodskog da li bi se sada, kada je to postalo moguće, vratio ili bar posetio Rusiju. Umesto odgovora pružio mi je papirić. To beše malo, zgužvano pismo na ruskom, pismo koje je nosilo ružnu, antisemitsku poruku. Anonimni pošiljalac preteći je poručivao pesniku da ne pomišlja da se vrati kući. „Kako da se posle svega ovog vratim”, rekao je Brodski. Potpuno me je začudila patetičnost njegove reakcije, mada ne ono što je predstavljala koliko način njenog izvođenja, jer Brodski nikako nije spadao u izvođače egzila.

Nedavno mi je u knjizi intervju sa pesnikom privukao pažnju jedan detalj. Novinaru koji mu je postavio isto pitanje Brodski je pokazao ovo pismo. Očigledno da je slavnom egzilantu bila potrebna prepreka. Zbog toga što nije znao ili nije hteo da artikuliše svoje „ne”, Brodski je imao na sva pitanja koja su se ticala povratka u Rusiju pripremljenu

tačku patetične pantomime sa naizgled ključnim argumentom, glupavim, zgužvanim, anonimnom pismom. (Isto: 101)

Pisac egzilant je osuđen na marginalnost, čak i da bi dobije Nobelovu nagradu kao Brodski, (Isto: 108)

Сам наратор оставља пак судбину Бродског сугестивно недореченом. Сугестивна недореченост помаља се као важна црта Ваљаревићеве поетике, особито у контексту тумачења текстуалних елемената рансијеровски схваћене политике књижевности.

Иако наратор претендује да своје незадовољство прошири на општи план историје људске цивилизације, он своју критику ипак почиње од југословенских ратних ужаса, и од савременог технолошко-капиталистичког друштва, чија је колевка управо у Америци. Вила „Сербелони”, у којој се сусреће са осталим Рокфелеровим стипендистима, тј. Рокфелерова фондација, покровитељ наратора, Америка је у малом, Америка изван америчких граница. Промишљајући о Америци, самоопредељени амерички ђак Александар Јерков запажа да је „[z]a Ameriku jedino moguće da ceo svet postane Amerika”, али и да „Amerika to što daje, u smislu da hoće da da i nametne, nema, a okrećući svoje velike priče izvan sebe same, ona sebe osuđuje na ispraznost”, те наставља закључујући да је „Amerika [je] ta praznina. Zemlja mogućnosti koje ni kada su iskorišćene ne mogu ispuniti Ameriku dok ne ispune ceo svet, a onda i samo nebo. Sve ostaje prazno dok se ne osvoji nebo.” и примећује америчку „volju ne samo da se svetom vlada već i da se svet nauči svemu. Svi treba da nauče da su „american values” vrednosti više, bolje i potpunije od svih drugih vrednosti, a da „american life” nije život kao svaki drugi, nego je nešto posebno.” (Jerkov 2017: 112–113). Текстуално ткиво романа проткано је примерима за Јерковљеве тврдње. Подсетимо се, за почетак, поменутог инсистирања Де Ниве и Бренде Фландерс на Америци као ултимативном одредишту савремених уметника и интелектуалаца. Затим, на примеру Рокфелерове стипендије, да ли бисмо у тексту романа могли да пронађемо доказ да не грешимо кад кажемо да су, у извесном смислу, и стипендисти, становници виле, власништво Рокфелерове фондације? Да, јер сам наратор у једном тренутку истиче своју економску зависност од даваоца стипендије: „Naručio sam odmah Džejmison, dupli, naravno, moglo mi se, mogao sam da pijem koliko sam hteo, ovog puta od novca poreklom iz Rusije. Nije mi bio potreban Rokfeler tog dana.” (Кото: 182). Поред тога, на примеру приватног власништва фондације над оближњим брдом и затвореним приступом за мештане, о чему наратор сазнаје од Алде (Кото: 40) и Аугуста (Кото: 71), ишчитавају се поменуте поседничке и освајачке претензије Америке. Занимљиво је што

Јерков посебну пажњу придаје *америчком небу*, којим чак именује свој текст посвећен односу између Америке и српске књижевности, културе и науке, а управо ће се небо испоставити као недостижна граница Америци представљеној у роману *Комо*. За великог златног орла на небу наратор ће рећи да је „*car svega, i gore na nebu, i na vrhu planine, i dole, niže, u šumi, i na zemlji*”, те да је „*[s]ve [je] bilo njegovo*” (Комо: 160). Моћ природе симболички надјачава моћ западне, америчке цивилизације.

Ваљаревићев боравак суптилно се може тумачити и као присиљан, али је недовољно дугачак да би се могао сматрати дефинитивним егзилом. Југославија, тј. Србија се у роману помаљају попут утвара, у виду контраста ексклузивности места на коме се јунак налази приказују нам се рупе на његовом џемперу. Наслеђе живота у Србији је јунакова конзумација цигарета, што га чини другачијим од осталих гостију, и он то у туђини први пут замећује, баш као што и на примеру једне гошће примећује и да људи из негдашњег СССР-а имају лажне златне зубе (Комо: 37). Комунизам и капитализам су лекције из друштвених наука, показује Ваљаревић; док је златни зуб у устима последица живота у једном од система, тзв. *Hollywood smile* је последица сасвим опречних вредности, и једног отуда битно друкчијег живота. Чини се да не бисмо погрешили ако бисмо закључили да појединац често и не замећује сам систем, већ на својој кожи осећа тек његове последице.

Кроз негативан став поводом приватног власништва над брдом и кроз презрено гледање на „*zajebanog Rusa*” (Комо: 186) који плаћа да се кафић затвори за уласке других гостију, можемо ишчитати дистанцу наратора од преимућства новца у капитализму и националистичких стереотипа, тј. имплицитно леву идеју којој је наклоњен наратор. Међутим, он ипак поштује Аугуста који је заговорник десних идеја, јер цени искреност и аутентичност, коју и нама посредује:

Ćutao sam. Ništa o tome nisam znao. Ni da li je Augusto u pravu, ni da li je Musolini bio dobar za Italiju, ništa nisam znao. Rekao mi je da ima mnogo ljudi u okolini koji isto tako misle, i da se povremeno okupljaju, ali ne da bi politički delovali, nego da bi pili vino i urlali o tome kako je Musolini bio dobar, a u stvari im to više i nije bilo toliko važno. Tako je govorio.

„Izvini, mnogo pričam, popio sam malo više”, rekao je.

„Sve je u redu, i ja sam popio. Ali i sad to misliš, da je bio dobar?”, rekoh.

„Pa naravno, uvek ću to da mislim, sad sam malo pijan, ali ću jednom da ti objasnim.”

„Viva Duće!”, viknuo sam glasno.

Augusto se zagrcnuo, zakašljao se i nasmejao. Prepao sam ga.

„Viva Duće!” rekao je i nasmejao se.

Napili smo se. (Komo: 72)

С друге стране, сусрет с другим и друкчијим заговорником десних идеја описан је опречно:

Video sam i tipa koji je podnosio hladnoću muški, vojnički, takav mu je i stav bio, stisnutih zuba, prekrštenih ruku i raskrčenih nogu. Imao je na sebi kamuflažnu ratnu uniformu. I kukasti krst na levoj nadlaktici. To je bila "fašistička" tezga. Prodavao je vojničke stvari, čizme, kamuflažne pantalone i vojničke jakne, „vijetnamke“, zaštitne prsluke, vunene kape s prorezima za oči, kukaste krstove i razno ordenje nemačke vojske iz Drugog svetskog rata. Imao je i velike kalendare s Musolinijevim fotografijama. [...] Onda sam se vratio do „Musolinijeve“ tezge. Tip je bio ozbiljan, ali ljubazan. Prelistavao sam jedan kalendar sa Dućevim fotografijama. Pitao me je nešto na italijanskom, rekao sam da ga ne razumem.

„Je l' te zanima nešto posebno?“, pitao je na engleskom.

„Ne, samo gledam.“

„Odakle si?“

„Iz Srbije“.

„Stvorno? To je lepo“, rekao je.

„Šta je lepo?“, pitao sam ga.

„Dobro se držite. Ne date se“, rekao je.

„Da, to je predивно.“

Kakva budala, pomislih. Stajao je uspravno, bio je sav napet, visok, krupan i snažan mlađi čovek, od trideset i nešto otprilike godina, spreman za front, uvek. Naročito na pijaci u Komu. Prava klasična budala. (Komo: 135–136)

Ова два опречна сусрета и дијалога указују да наратор валоризује људе по моралним, етичким и духовним начелима, по осећајима које у њему буде, а не према политичкој опредељености и националној припадности. Овде није посреди непретенциозна претенциозност, Ваљаревићев јунак овде је истински непретенциозан, он признаје да о историји политичке ситуацији у Италији нема појма, али је спреман да се сложи с оним човеком с којим успева да успостави тзв. *заједнички језик*, те стога неће шкодити што смо подвукли „рекао сам му да га не разумем“, што је суптилна, али битна разлика у односу на пуко „нисам га разумео“.

Владан Бајчета иде трагом Ваљаревићеве интертекстуалне копче с Робертом Валзером, те закључује: „[у]право су непретенциозност, као једна од основних карактеристика приповједачевог стила у Кому, а затим и извјестан неизречени, а стално присутни метафизички квалитет описа, есенцијални за доживљај и разумијевање тог романа. Истовремено, тешко да би се могао пронаћи бољи пандан Ваљаревићевог списатељског одређења од Валзеров[е] поетичке препоруке да је „ситно али важно“ вриједније романсијерове пажње од *великог неважног*.” (Бајчета 2021: 238). Звук звона с Корчуле чију мелодију ће одсвирати наратору једна од

страних гошћи која је некада провела лето у Хрватској је управо то – ситно али важно, док је приписивање кривице за немиле историјске догађаје или пак академско објашњење догађаја за наратора (имплицитно, и за аутора) у суштини велико неважно, јер он више никада неће моћи да се врати у онакву Хрватску какву је познавао пре ратова. Дубравка Угрешић пише о егзилу:

Egzilant se teško odriče dobijene slobode. Razvija čula i spoznaje svaku zamku... Sa sebe besno odstranjuje svaku etiketu, odbacuje mogućnost da ga negde uvrste, da ga svedu na predstavnika države čiji pasoš nosi sa sobom, izbegava da bude član bilo kakvog društva. Drugim rečima, postaje neprijatna osoba i veliko zakeralo. Neće da se odomaći. S vremenom razvije i životinjski instinkt, postaje ilegalac, menja brloge, teško ga je uloviti; čak i ukoliko se ikada odomaći, ostane stranac u sopstvenoj kući, sa uvek pripremljenim koferom koji stoji kraj vrata. Postaje rušitelj normi, smeta mu svako ograničenje jer se navikao na život van svakodnevnog reda. (Ugrešić 2000: 106–107)

Међутим, наратор романа *Комо* никада не претерује у свом кршењу америчких норми. Када мештане Белађа позива у вилу и на брдо Трагедија, он напросто користи пропуст у правилнику, чиме у духу помало дивље слободе Оријента, како га Запад види (Said 2008: 54–55), дестабилише западњачки поредак. У бахтиновско-шекспировском кључу, наратор на-ликује карневалској мудрој луди, њему се допушта његова трансгресија, јер она забавља хегемона, а у ничеанском кључу моћ се парадоксално мери и тиме колики преступ може да прође некажњено, а да се превласт хегемона и даље не доведе у питање. С друге стране, његово опонашање америчког колонизатора (допуштање ливреју да му носи торбе, куповина кошуље, кравате и сакоа, иронични разговори с конобарима и Брендом Фландерс у високом регистру) можемо тумачити у кључу појма *мимикрије* Хомија Бабе, где се процес мимикрије деконструише као амбивалентан – јер циљани крајњи исход колонизације је потпуна асимилација, што се никада не дешава, или геноцид (Baba 2004).

У роману се наратор експлицитно не декларише као Југословен, док се у листи гостију виле (Annual Report 1998: 4) управо тако одређује домовина Срђана Ваљаревића. Јерков у студији *Evropa i književna istina: Hermeneusia* тврди да нема велике југословенске књижевне имажинације (Jerkov 2022), и с том се тврдњом можемо сложити, али у Кому наилазимо на извештајан проблем. Књига бива завршена 2007. године, дакле, након 1998. године, у коју датирамо роман на темељу биографских података о аутору, али што се само имплицитно и спорадично ишчитава из делова текста романа; а такође и након 1999-те, године НАТО бомбардовања, када се лик Америке у српској рецепцији неповратно мења (Jerkov 2017: 123).

Наратор ће завршити прву ноћ у Кому слушајући хрватски радио, коментаришући: „Bio je to moj jezik. Čak i posle svih ratova, ipak sam razumeo svaku reč, to nije moglo da se promeni...” (Комо: 13–14). Шта наратор подразумева под „мојим језиком”, можемо само да слутимо, али ако је „мој језик” српскохрватски, онда би „моја држава” морала бити Југославија, међутим Југославија у роману остаје неисказана, за разлику од Србије. Тачније, наратор избегава да се самоопредели, већ на ту могућност указује једна од гошћи Виле, странкиња, Госпођа Бар, док наратор вешто и суптилно избегава да јој се у одговору приклони:

„А odakle ste?”

„Iz Beograda, iz Srbije.”

„O, to je bivša Jugoslavija, zar ne? Moj muž i ja smo jednom bili tamo, na odmoru, u Dubrovniku, u hotelu Dubravka, još uvek se dobro sećam. Proveli smo nekoliko dana na prelepom ostrvu koje se zove Korčula. Da li znate za to ostrvo?”

„Znam, bila sam tamo.”

„Bili smo u hotelu, u malom zalivu, blizu starog grada Korčule, ali se ne sećam kako se hotel zvao. Zaista smo se divno proveli.”

„Verovatno hotel Bon Repo”, rekla sam.

„O, da, hotel Bon Repo, kako ste znali?! Jeste li i vi posetili to ostrvo?”

„Radio sam na tom ostrvu kao konobar.” (Комо: 95)

Наведена романескна ситуација у дослуху је с констатацијом да „[p]isac egzilant oslobođen svoje sredine najpre spozna da je uhvaćen u tragikomičnu zamku i da ga ni tamo u dalekom svetu ne etiketiraju drugačije do kao predstavnika države koju je napustio” (Ugrešić 2000: 105).

Када је о протагонисти романа као о лику маргиналца реч, не можемо строго узев говорити о парадоксалној привлачности негативног јунака, али морамо приметити да се *суптилно* валоризују његове мане (претерана опуштеност, тихо бунтовништво, склоност алкохолизму), у односу на мане других јунака, који су углавном сталешки изнад њега, они припадају академским и уметничким круговима, док он упадљиво одудара од њих. Међутим, из перспективе наратије у 1. лицу они нам се полако откривају као испразни и лицемерни каријеристи, те њихова у основи америчка амбициозност и претенциозност почиње да задобија негативну конотацију. Ликови попут Роберта Сомермана су опозит таквом начелном ставу, он је врхунски академик који није надмен, стога карактеризација његовог лика служи да нам оправда нараторов генерални, али ипак не и свеобухватни став.

Ако бисмо хтели да групишемо ликове, у роману, као што смо и наговестили, важну улогу имају и животиње. Пантић и Бајчета сматрају

да је кулминација романа сусрет с великим златним орлом, што може и не мора бити тачно (Бајчета 2021, Пантић 2021). Орао је слободан, и орао надвисује све остале птице. Орао као фигура потпуне слободе и потпуне моћи, али фигура усамљености и различитости, сродан је фигури писца. Уједно је и хералдички симбол како Америке, тако и Србије. Сцена је заиста грандиозна, али није само орао тај који игра одређену улогу у грађењу света овог романа, ту су и поменути врапци којима се пише (Кото: 83), али и – коњ.

Samo kada sam bio primoran izustio bih poneku reč, kao kada me je gospođa Milita, s Novog Zelanda, pitala da li u zemlji iz koje dolazim ima konjskih trka.

„Ima”, odgovorio sam.

„Zaista! To je predivno! Idete li na konjske trke”, pitala je.

„Ne idem.”

„A imate li hipodrom? Kakav je?”, pitala je.

„Imamo hipodrom, ali nemam pojma kakav je, nikad nisam bio.”

„Nikada niste bili? Šta? Je l' ne volite konje?”

„Ne volim trke”, rekao sam.

„O, to je šteta, pa to je tako uzbudljivo, možda kad biste se kladili, možda biste onda zavoleli konjske trke”, rekla je.

„Pa ne verujem, ni jedno ni drugo me ne zanima. Ni da se kladim na konje, ni da idem na konjske trke, ne zanima me ni hipodrom, ni ljudi koji idu na hipodrom, ni ljudi koji se klade na konje, ništa od toga me ne zanima”, rekao je sam joj.

„Ali konj je predivna životinja!”, rekla je.

„Jeste, ali ne na hipodromu”, rekao sam. (Komo: 83–84)

Наратор се, залажући се за слободу коња као ултимативну онтолошку вредност, бори с истом пошасту као и када је реч о превласти Америке у уму западног човека, а то је борба с беспошtedним капитализмом и господарским менталитетом. Коњ, као и човек, предиван је када се не трка, када ужива у својој слободи на пољу, када није поробљен. Његов смисао је исконски дат, а не људски наметнут. Припадници академске заједнице у вили су попут коња на хиподрому, осим Сомермана, који има храбрости да се одупре нормама. Отпор је заједнички језик Сомермана и наратора. Отпор и неприпадање су дистинктивне одлике неименованог наратора, који се сукоби са сваком, не само америчком идеологијом, уколико она ограничава његову скоро па апсолутну слободу. Нарација у првом лицу и таква етичка сучељавања отежавају нам да главног јунака сагледамо и као полу-преваранта (његов пријатељ попуњава за њега пријаву за резидентски боравак у вили, јер он не зна тако добро енглески; уместо да пише књигу чију је радњу пријавио, он то не чини, већ се понаша у

неку руку и туристички) и нелеченог алкохоличара, што је добро, јер лика чини довољно проблематичним да омогући вишесмисленост, али да не наруши његову привлачност читаоцу, уздижући га из једнодимензионалности у реалистичност. Наратор склапа прећутни пакт са читаоцем, раскринкавајући и разобличавајући ауторитете попут Научне Заједнице и Уметничких Кружока, и ми последично навијамо за њега, јер ко данас не навија за бунтовника и *underdog*-а? Погођен је филмски мит западног света, књига је стога опојна масама, али стручна јавност ипак мора увидети да се на фону ишчитава критика истог тог западног, америчког света, те да уместо срећног краја и остварења америчког сна наратора чека повратак у разорену државу, тј. суочавање са реалношћу свог друштвеног положаја, односно уметничке маргинализованости.

Суптилно, назнака, слутња, дискретност – све те поетичке карактеристике Ваљаревићеве прозе омогућавају да приказивање политичких чињеница у роману *Комо* у најбољем маниру осликава рансијеровску „политику књижевности” – „da se književnost bavi politikom ostajući književnost”, а „[t]im se izrazom ne želi postaviti pitanje da li pisci treba da se bave politikom ili da se prevashodno posvete čistoti svoje umetnosti, već se prepostavlja da se sama ta čistota tiče politike” (Ransijer 2008: 7). Јунак романа не говори нам надугачко и нашироко шта не ваља у земљи коју је привремено напустио, нити даје политичка решења или предлоге како да се побољша живот људи, он пред нашим очима слика ту ситуацију кроз корито којим се у Београду служи да у изнајмљеном стану скупља и избацује кишницу како не би дошло до поплаве. Политика је однос станодавца и станара, а тихо бунтовништво је што Ваљаревићев аутофиктивни его даје себи за право да га покрај језера Комо за ту чињеницу не буде брига, тиме искорачује изван хегелијанске опозиције „роб:господар” и открива себи а и читаоцима нову димензију свог идентитета која настаје кроз искуство путовања, које није далеко од појма егзила.

„Egzil je životna odluka, a ne igra simulacije. Ono što egzilanta razlikuje od turiste ili glumca u modernoj drami reinventisanja samog sebe upravo je definitivnost egzila. (...) Pravi egzilant se retko vrati.” (Ugrešić 2000: 100), запажа Угрешићка. Премда је егзил, у тумачењу Угрешићке, ”najčešće dobrovoljna odluka” (Исто: 102), неименовани наратор истакнуће да не полаже право на самосталне одлуке услед своје економске потчињености: „Dali mi da budem u raju mesec dana, a onda – nazad. Nije mi se vraćalo u rodni grad. Nikome na tom mestu verovatno ne bi bilo do toga.” (Комо 2024: 181). Покровитељ, Рокфелер фондација, односно, метонимијски, сама Америка, колонијална сила, на самом крају романа поново успоставља своју моћ над појединцем,

над уметником, упркос нараторовом покушају да се одупре наметнутим правилима; или је пак никада није ни губила, већ допустила илузију сопствене повредивости. „*Ali put u Ameriku, nekmoli povratak iz Amerike neće se naći u imaginaciji naših autora*”, сматра Јерков (Jerков 2017: 116). Уколико смо успели да оправдамо колумбовску тезу о Рокфелеровој Вили и суседним топосима као културном *melting pot*-у, тј. Америци изван Америке, изгледа да је Ваљаревић, служећи се називом *Комо*, у свом роману наочиглед мноштва читалаца сакрио доминантну фигуру Америке и њене моћи; наспрам које дејствује наратор у улози писца-маргиналца-егзиланта, Исток оличен у суматраистичким даљинама и суровости СССР-а, Југославија као простор и жртва сударања америчког и руског утицаја, мештани, послуга виле, па и сама природа. „*Amerika, kada daje, daje mnogo, ali daje samo kad ništa od nje ne tražiš.*” (Jerков 2017: 125), речи су које се могу применити на наратора/фокализатора романа *Комо*, кроз чије је шетње и приказивање других ликова, али и суптилне знаке отпора према америчком културном империјализму и свакој наметнутој идеологији, и (савремена) српска књижевност много добила, проширивши домен своје имагинације Ваљаревићевом представом (не)скривене Америке.

ЛИТЕРАТУРА

Бајчета 2013: Бајчета, В. (2013). *Писање је живот је писање. Проза Срђана Ваљаревића*. у: *Летопис Матице српске*. Књига 492, свеска 6, децембар 2013. Нови Сад : Матица српска.

Бајчета 2021: Бајчета, В. (2021). *Епифанија на Монте Сан Приму – Комо Срђана Ваљаревића*. у: *Италијански градови у књижевностима 20. века*. Зборник радова са међународног научног скупа. Крагујевац : Филолошко-уметнички факултет Крагујевац.

Божовић 2024: Божовић, Г. (2024). у: *Књижевни магазин*, двоброј 241–242, мај-август 2024, стр 34–38. Београд : Српско књижевно друштво.

Гвозден 2020: Гвозден, В. (2020). *Постколонијализам и компаратистика*. у: *Књижевна историја*. – Vol. 54, No. 177 (2022), стр. 9–31.

Пантић 2021: Пантић, М. (2021). *Александријски синдром 5 : (огледи о српској прози)*. Нови Сад : Академска књига.

* * *

Komo: Valjarević, S. (2024). *Komo*. Beograd : Laguna.

Annual Report 1998: <https://www.rockefellerfoundation.org/wp-content/uploads/Annual-Report-1998-1.pdf>

- Baba 2004: Baba, H. (2004). *Smeštanje kulture*. Beograd : Beogradski krug.
- Jerkov 2017: Jerkov, A. (2017). *Američko nebo : prvi povratak*. u: *Америка* (уред. Бошковић Д. и Лојаница М.). Крагујевац : Филолошко-уметнички факултет Крагујевац.
- Jerkov 2022: Jerkov, A. (2022). *Evropa i književna istina : smisao (književne) imaginacije : hermeneusia*. Beograd: Albatros Plus.
- Ransijer 2008: Ransijer, Ž. (2008). *Politika književnosti*. Novi Sad : Adresa.
- Rosić 2013: Rosić, T. (2013). *Cheesecakes and Bestsellers. Contemporary Serbian Literature and the Scandal of Transition*. u: *After Yugoslavia : The Cultural Spaces of a Vanished Land* (edited by Radmila Gorup). Stanford : Stanford University Press.
- Said 2008: Said, E. (2008). *Orijentalizam*. Beograd : Čigoja štampa.
- Ugrešić 2000: Ugrešić, D. (2000). *Pisati u egzilu*. u: *Reč : časopis za književnost i kulturu* – (Br. 60 (6), 2000, str. 97–109). Beograd.
- Valjarević 2021: Valjarević, S. (2021). *Como. 30 Tage*. Berlin : Schruf & Stipetic.
- Valjarević 2023: „Komo 2”: Kako su se posle 25 godina sreli Srđan Valjarević i junak njegove knjige: <https://www.youtube.com/watch?v=Hm2TFJ3jUxQ>
- Valjarević 2023a: Srđan Valjarević: O karijeri, pisanju, javnosti, nastavku romana „Komo”, Agelast 201: <https://www.youtube.com/watch?v=klMqMqwHMm8>

Mladenka M. Orlić

THE (UN)HIDDEN AMERICA IN SRĐAN VALJAREVIĆ'S *COMO*

Summary

This paper explores the yet unexamined image of America as a global capitalist power in Srđan Valjarević's *Como*. The very title, evoking the northern Italian lake and city of Como, sets the spatial coordinates of the novel's chronotope, while the Rockefeller Foundation scholarship – its driving motive – and Villa “Serbelloni” as a site of American cultural influence remain overlooked in most readings. Consequently, the interpretive potential for exploring the relationship between the narrator – a marginal figure of Yugoslav origin – and American, Western influence through Rancière's notion of the politics of literature and postcolonial theory remains unexplored. Through close reading and the aforementioned theoretical perspectives, this paper aims to reveal the (un)hidden figure of America in *Como*, a central work within Valjarević's prose and a notable piece of contemporary Serbian literature.

Keywords: America, *Como* (novel), Srđan Valjarević, contemporary Serbian literature, politics of literature, postcolonial theory, close reading

Оцене и прикази

Стеван Д. Јовићевић*

Институт за књижевност и уметност, Београд

ORCID-ID 0000-0003-0784-5885

НА ИЗВОРУ ЖИВЕ (ИНТЕРПРЕТАТИВНЕ) ВАТРЕ

(Јован Делић, *Ходочашћа уз Усправну земљу*.

Архипелаг, Београд, 2024, 266. стр.)

Пре тачно десет година, своје уводно обраћање новоуписаним студентима српске књижевности на Филолошком факултету у Београду, професор Јован Делић, тадашњи управник Катедре, завршио је поучним речима у којима је било и тоpline и бојазни: „Не смијете да горите као слама, него као пањ”. Иако су оне симболично засводиле надахнути и, касније, међу узбуђеним и знатижељним лицима дуго препричавани говор, њихов необични одјек се, као у каквом финалу класичног музичког комада, и даље разлегао у простору слушаонице број тридесет и три. У времену које је до садашњег тренутка протекло било је много прилика да се свако од тих лица увери како је мудрост коју је професор давно усвојио одражавала смисао његовог целокупног искуства бављења литературом. Ово кратко представљање његове нове књиге, четрнаесте по реду, отуда је, барем у нашем случају, тешко не отпочети зазивањем интерпретативне ватре што се у њој језгри. Она се још увек уједначено разгорева, сведочећи о несвакидашњој, вуковској енергији и ванредној читалачкој и научнокритичкој преданости.

Ходочашћа уз Усправну земљу (2024) уистину су логичан, у форми стручне монографије остварен резултат вишедеценијског пажљивог читања и анализирања поезије Васка Попе од стране угледног изучаваоца и некадашњег предавача савремене српске књижевности. Већ у предговору

* stevan.jovicevic.96@gmail.com

публикације, која се са правом може сматрати драгоценим прилогом тумачењу опуса једног од најзначајнијих српских песника двадесетог века, аутор врло прецизно дефинише и предмет свог истраживања – Попина четврта поетска збирка *Усправна земља* (1972) – и своју основну намеру – да књижевнонаучно образложи због чега је ово репрезентативно и, према његовом мишљењу, уз *Споредно небо* (1968) најбрижљивије компоновано Попино дело лирски спев. Тај унапред задати циљ Јован Делић, испоставља се, успешно реализује пре свега захваљујући стриктном придржавању јасно утврђене методологије проучавања. Премда то није експлицирано, она се заснива на комбиновању принципа: 1) традиционалне херменеутике, 2) феноменологије, 3) версификације и 4) *помног читања*. Првим двама принципима заједничко је уважавање пишчеве интенције, тачније потреба за успостављањем везе са његовом свешћу. Изричито неповерљив према свеопштем релативизму тумачења, Јован Делић верује да је до некаквог објективног и привилегованог слоја значења ипак могућно допрети. С друге стране, расветљавање бројних семантичких поља *Усправне земље*, које спроводи као непрестано кружење од општег ка појединачном, поткрепљује завидним знањем из области версификације, које му обезбеђује постојану аналитичку усредсређеност не само на сваку песму него и на безмало сваки стих.

Књига садржи седам одељака, од којих прва четири и последњи, условно казано, имају улогу пропратних текстова: „Посвета”, „Пролог”, „Предговор”, „Увод” и „Одбљесци”. У свакоме од њих је прикладно контекстуализована основна идеја монографије, призвана већ у њеном наслову. Ослоњен и на лично и на предачко искуство, аутор запажа да се *ходоцаића*, која су смислено означена плуралом у првом циклусу *Усправне земље* и којима је премрежен најдубљи, симболички њен слој, тичу свих припадника српског народа. У сликама „уздизања и исправљања” које се у овој прворазредној патриотској поезији образују на различитим нивоима, а тичу се архетипа страдања, те с тим у вези вертикалног стремљења, односно свеколиког трансцендирања оностраног, Јован Делић препознаје потребу Васка Попе за поновним успостављањем уздрманог културног идентитета српског народа и продужетак прекинутог духовноисторијског континуитета његове традиције. Обновљена с Византијом – незаобилазном кариком у структури нареченог идентитета – и уједно с њом утуљена, та традиција мора допрети и до садашњице. О томе сведоче и остварења појединих песника који долазе након Попе, а које аутор не пропушта да помене, додајући тако већ постојећој поетичкој сродности критеријум културноисторијске и националне самосвести.

Од два средишња, магистрална поглавља књиге, прво је у целости посвећено свакоме од пет циклуса *Усправне земље*, док је у другом свестрано и прецизно размотрена Попина помало занемарена, но аутопоетички важна књига *Калем*, постхумно објављена у издању *Сабраних песама* (1997). Изведена са пуном свешћу о целини Попинога опуса, минуциозна анализа *Усправне земље* истовремено је и прави мали увод у једну сасвим особену поетику, која се сада чини још промишљенијом и хомогенијом. Нарочито се задржавајући на Попиним збиркама које су претходиле *Усправној земљи*, Јован Делић, између осталог, објашњава зашто се *Кора* (1953) може разумети као ризница идеја које ће наш знаменити песник, баш као у случају слика уздизања или фигуре вука, песнички да обради и у неколиким потоњим остварењима. Најбољи пример за то, када је о *Усправној земљи* реч, јесу управо поетска имажерија која доноси узношење Косова поља, на њему палих јунака, њихове крви и песме птице коса, као и атрибуција кључнога јунака пева – Светога Саве, вучјег пастира, са којим је лирски субјект збирке, и сâм ходочасник, вишеструко поистовећен. На сличан начин биће уочено да су драмски, дијалошки моменти и симетрични модел компоновања већ били садржани у *Непочин-пољу* (1956), а да је узор за композиционо начело круга и претежну важност броја седам Попа имао у *Споредном небу* (1968). Посебна пажња поклоњена је историјским слојевима у *Усправној земљи*, распознатљивим како по опеваним подручјима која, образујући вертикалну линију од Свете Горе, преко Косова и долина река Ибра и Мораве, па све до Београда и Сентандреје, подразумевају стожерне тачке на главној артерији српске духовности, тако и по тону обраћања Попиног лирског субјекта хиландарској Богородици Тројеручици и анђелу са фреске у манастиру Каленић. Преко ових слојева, тесно спрегнутих са осећањем угрожене српске духовности, лирско ја долази до свести и знања о себи. Самим тим је и идеални, са њиме идентификовани читалац унеколико „задужен” да у готово митским дубинама збирке, тачније у њеном историјском памћењу, разабере основе културнога идентитета свога народа.

Инспиративно бављење *Калемом*, којим је демонстрирано бриљантно познавање Попинога опуса у целости, није показало само шта је све неопходно знати приликом тумачења овог крајње изазовног песништва него и шта је све сâм Попа знао. Мада је то изузетно тешко, аутору одиста полази за руком да донекле промени уобичајену представу о песнику неупитног, увелико канонизованог статуса. Након монографије Јована Делића Васко Попа се у правом светлу указује као изузетно церебралан стваралац, који је и те како добро умео да промишља и пише како о по-

езији тако и о уметности уопште. Док експлицитнопоетички потенцијал његових „записа о песништву” постаје још израженији, дотле „записи о песницима” и, особито, „записи о песничким зборницима” одају Попина примарна традицијска упоришта: то су, пре свега, народна и средњовековна књижевност, а онда и наглашена пријемчивост за поетски хумор и сваковрсне видове сновидног и фантастичног. Тешко је не споменути сувислост Делићевих интерпретативних дигресија: све што улази у његов аналитички видокруг, било да су то графички симболи са уводних страница Попиних збирки или, рецимо, Попини трагови у песништву Матије Бећковића и Рајка Петрова Нога – искључиво је у функцији тумачења издвојенога дела. Тако он и овога пута сугестивно закључује да су *Споредно небо* и *Усправна земља*, као две Попине уметнички најуспелије збирке, умногome биле инспирисане грађом коју је песник прикупљао за зборник српске средњовековне поезије *Јутро мислено*, још једну књигу која ће бити публикована тек после његове смрти.

Коначно, треба истаћи и то да јединствену вредност књизи прибављају језгровит и неоптерећујући стил ауторовог писања и синтеза знања којима се он служи тежећи да потврди висок уметнички домет Попине збирке. Проистекао из чврстог књижевнотеоријског залеђа, креативни искорак у односу на досадашње интерпретације Попиног толико комплексног песничког писма превасходно се огледа у откривању често занемарене *контекстуалне* вредности поетских творевина. Јован Делић убедљиво доказује да песме, истина, образују засебна значења, али да зато ништа мање нису важни, поготову када је лирски спев посреди, ни њихов однос унутар конкретнога циклуса ни међуциклусне споне унутар целокупне збирке. Он у исти мах бројне друге, још неистражене теме које сугестивно наслућује, а које превазилазе његов строго одређен предмет проучавања, несебично препушта будућим тумачима. Јер, присетимо се на крају: осим што саживе, ватра прочишћава и осветљава пут. Уосталом, и она, као и Попина земља, има смер навише.

Иван З. Праштало*

Универзитет у Београду

Филолошки факултет

ORCID-ID 0009-0006-6761-8472

У СНУ СЕ СНИЛО, А НА ЈАВИ НЕ ВИЂЕЛО!
(*Снови, пророчанства и измењена стања свести*
у фолклорним жанровима. Ур. Смиљана Ђорђевић Белић
и Немања Радуловић. Београд: Институт за књижевности
и уметност, 2024, 377 стр.)

У оквиру издавачке делатности Института за књижевност и уметност из Београда крајем 2024. године појавио се зборник *Снови, пророчанства и измењена стања свести у фолклорним жанровима*, који су уредили др Смиљана Ђорђевић Белић и проф. др Немања Радуловић. Подстакнути успешним округлим столом на исту тему, који су организовали две године раније, крајем 2022, на Институту за књижевност и уметност, уредници су успели да међу корицама зборника саберу разнолике прилоге, као и да њихов број увећају, укључивши истраживаче који нису излагали на самом округлом столу.

Како су и сами уредници у уводу навели, српска се фолклористика и раније бавила сновима и пророчанствима, фокусирајући се превасходно на њих као на мотиве у одређеним жанровима, међутим приповедање о сновима, пророчанствима, али и измењеним стањима свести показало се као недовољно испитано и плодносно поље истраживања. Намера уредника била је да се овим зборником сагледају феномени снова, пророчанства и измењених стања свести из вишеструких перспектива, те да се испита може ли се о њима говорити на други начин осим као о мотивима у оквиру различитих жанрова, односно могу ли се нарације о њима разумети и као

* ivan.prastalo@gmail.com

самосвојне жанровске структуре. Таква претпоставка, истичу уредници, покреће и низ других теоријских питања (нпр. какав би положај ових жанрова био у већ постојећем систему фолклорних жанрова, какав би њихов однос био спрам веровања, каква би била улога ових мотива и жанрова у различитим друштвеним, културним и историјским контекстима).

Зборник доноси десет радова, а уредници су се водили тематским критеријумом при њиховој организацији, па тако зборник отварају радovi посвећени сновима, да би потом уследили они чији су главни фокус пророчанства, а затварају га радови који се баве измењеним стањима свести. Читаоцима ће већ од првог рада бити јасно да је ово подела условна, будући да се ове три теме неретко преплићу.

Први прилог у зборнику представља рад Зорице Витић „Апокалиптични снови цара Шакиша”, у којем се ауторка бави средњовековним рукописима о пророчким сновима цара Шакиша. Она указује на постојање више преписа овог текста, те истиче како се могу пратити две рукописне гране – јужнословенска и руска. Поткрепљујући исцрпном литературом, ауторка представља вишеструке хипотезе о пореклу овог текста својственог словенској култури и непознатог у византијској традицији, али очигледних оријенталних корена. Испитујући и есхатолошке мотиве у Шакишовим сновима, ауторка говори и о разликама присутним у јужнословенским и руским преписима, истичући како су хришћански елементи временом продирали у јужнословенске текстове. У оквиру рада дат је и тачан попис рукописне грађе с информацијама где се који рукопис налази, као и где је досад публикован.

„Пророчанства и снови у епским песмама Петрановићеве и Кашиковићеве збирке” други је прилог у зборнику, а потписује га Дејан Илић. Одабравши мање истражене и у ранијој фолклористичкој традицији са становишта аутентичности неретко оспораване збирке епске поезије, аутор детаљно испитује начине на које се пророчанства и снови у њима јављају. Поредећи стање у овим збиркама са оним присутним у класичној, Вуковој грађи, аутор закључује да постоје велике сличности између два корпуса, али указује и на неке особености по којима се ове две поствуковске збирке разликују од Вукове грађе. Најочигледније разлике приметне су на стилском нивоу (растварање традиционалних облика, удвајање формула и почетака, те развијање средњег плана), али ту су и иновације на мотивском плану, које аутор тумачи, с једне стране, као повратни утицај штампаних збирки и ауторске књижевности, али и као утицај друштвено-историјског тренутка и идеолошке позиције певача и сакупљача. Уочивши и истакавши ове промене, аутор указује на процесе промене унутар одређене традиције,

будући да су неке од примећених иновација, како он истиче, присутне још у предвуковским записима (*Ерлангенски рукопис*), али и у Вуковој грађи, поготово у песмама новијих времена, те да ће се посебно испољити и у граничарској и постфолклорној хроници.

Прилог Данијеле Лекић „Пророчанства о пропасти и епски тон – могуће паралеле између српске и староенглеске епике” представља покушај ауторке да, истражујући питање пророчанства о пропасти, укаже на потенцијалне паралеле између две епске традиције – српске и староенглеске, али и да уочи могуће опште одлике пророчанстава о пропасти у епици, шире од ове две традиције. Ауторка се најпре усредсређује на конкретне облике у којима се пророчанства о пропасти јављају у српској епици, узимајући као грађу Вукове збирке, Богишићев зборник и *Ерлангенски рукопис*, да би потом исто то учинила и са староенглеском грађом, односно епом *Беовулф*. Ауторка закључује да за разлику од српске епике у којој се пророчанства јављају у широком дијапазону мотива – прорицање из књига, хидромантија, антиципација пророчке животиње и онај најчешћи – пророчки снови, у староенглеском епу готово сви ти мотиви изостају, а пророчанства доносе или одређени ликови или сам певач. Она се, унутар интегралног епа, јављају кроз дигресије и антиципације, а како ауторка наглашава, неретко се певач користи и сличним језичким средствима да би их изразио. Па иако су приметне неке значајне разлике, ауторка ипак уочава сличности присутне на дубинском нивоу, истичући функцију коју пророчанства о пропасти имају у обе епске традиције, наглашавајући посебно неминовност њиховог испуњења, које готово увек доноси пропаст.

Бранко Златковић у свом прилогу „Вожд Карађорђе Петровић – снови, пророчанства и измењена стања свести” детаљно испитује Карађорђеву епску и митску биографију обликовану у традицији, користећи као грађу епску поезију и предања, али и писане изворе. У самој Вождовој биографији аутор истиче неколико кључних момената – рођење, одлуку да поведе устанак и смрт. Говорећи о Карађорђевом рођењу, аутор указује на интернационалне мотиве којима се предсказује рођење изузетне личности. За Карађорђево рођење везују се предсказања Турака, било да су уобличена кроз мотив сна или директним прорицањем, али и појава светлости на небу, као и мотив месечине на плећима. Аутор указује на традицијске токове који су уобличили фигуру Карађорђа као спасиоца, што се, након предања о његовом рођењу, најбоље уочава и у причама о Вождовим сновима, у којима су присутни хришћански елементи, а који су допринели да он предводи борбу за ослобођење српског народа. Аутор примећује да се у истом тону обликују и наративи о Карађорђевој

далековидости и прозорљивости, али напомиње и његов негативни однос, забележен у историји, спрам прорицања судбине у последњим годинама устанка. Када је реч о Вождовој смрти, аутор истиче постојање низа пророчанстава о томе, а посебно истиче оно по којем је Вожд сам уснио сан у којем је предвидео сопствену смрт. Заокружујући Карађорђеву епску и митску биографију, аутор наводи и низ примера у којима се пророчанства и снови везују за период након Вождове смрти, поготово за особе које су учествовале у његовом убиству, а у којима испаштају због учињеног дела или их Карађорђев дух прогони у сну. Аутор закључује рад истичући занимљива подударања између његовог историјског и митског лика, указујући на анегдотски карактер који митски наративи о Карађорђу на тај начин добијају. Управо у тим преплитањима аутор види виталност Карађорђевог култа.

„Визије грешника и праведника на оном свету у српским народним приповеткама” прилог је Марине Младеновић Митровић у којем ауторка анализира визије о оном свету у варијантама типова AaTh/ATU 471 и AaTh/ATU 840. Указујући на разлике присутне у визијама у српским и међународним варијантама ових типова, ауторка истиче и значај који мотиви присутни у њима имају за жанровско припадност конкретних варијаната, одређујући их на линији од бајке до легендарне приче. Иако се овакве визије, како ауторка напомиње, могу јављати у вези с мотивима сна или измењених стања свести, у приповеткама које су предмет анализе оне су последица јунаковог деловања, те представљају својеврсну опомену и упозорење за будућност и самим тим имају истакнут морални аспект. Испитујући мотиве којима су ове визије обликоване, ауторка указује на дугу традицију за коју се они могу везати, како хришћанску, тако и предхришћанску, а такође их доводи у везу и са савременијим наративима, указујући на сличност са „есхатолошким меморатима”. У њима се, такође, слике и визије другог света обликују према свакодневици, па тако ауторка истиче значај који концепције благостања у сеоским, патријархалним заједницама имају у вези с обрађиваним корпусом.

Немања Радловић у свом прилогу „Пророчанства и градски фолклор” истраживачки фокус помера даље од традиционалног корпуса. И даље недовољно истражен градски фолклор аутор истражује на корпусу дневничких и мемоарских записа и штампе из периода од четрдесетих година деветнаестог века па све до Другог светског рата, али и историјских дела у којима постоје подаци о градском фолклору у том периоду. Аутор је свестан потенцијалних проблема који овакав одабир извора носи са собом (присутност искључиво тематско-мотивског аспекта фолклорне грађе),

али указује и на комплексност тог питања (грађа коју аутор користи може садржати и информације о контексту извођења, а проблем поузданости извора присутан је и код многих збирки народних умотворина). На тај начин он покреће и питање критике извора и даље релевантног у фолклористичким истраживањима. Позивајући се на ставове Лаурија Хонка, аутор указује на то у којој је мери жанровска припадност одређеног текста кључна за његово разумевање, али у исто време не губи из вида промене до којих је долазило у историјском развоју друштва, а које су утицале и на теоријска разматрања жанровског система фолклора. Проблематизујући једноставан модел кретања од традиционалног света ка савременом, тј. од зачараног ка рашчараном свету, аутор покреће питање комплексности како савремених тако и традиционалних фолклорних жанрова, при чему долази до одбацивања наизглед истозначних дихотомија урбано:рурално, савремено:традиционално и рашчарано:зачарано. Он истиче да је неопходно у разматрање увести тространи модел – веровање : демитологизација/ рашчаравање : ново/алтернативно веровање, тј. зачарано : рашчарано : поново зачарано, будући да оно може допринети бољем разумевању односа пророчанства и градског контекста. Имајући све то у виду, аутор поставља питање може ли се говорити о пророчанству као засебном жанру, а не само као о теми неког жанра, те напомиње како би у том случају било неопходно одредити његове структурне особине. Анализирајући многобројне примере пророчанстава у градском фолклору Београда – пророчанства о катастрофама, пропасти света и небеским знацима, пророчанства везана за погибију владара (како она везана за Обреновиће тако и она за Карађорђевиће), те наративе о новорођенчету које прориче будућности – аутор их посматра као део жанровског система и пореди их са другим жанровима попут културно-историјског предања, есхатолошког предања, приповедањима сна и др., те истиче да су у контексту градског фолклора ови примери најближи гласинама, које и саме у себи садрже мноштво жанрова. Аутор такође разматра и употребу појма *belief narrative* којим би се могли обухватити и пророчанства и гласине, а који није назив за нови жанр већ представља кровни термин за разноврсне наративе који се заснивају на веровању (чиме се не жели укинути жанровска анализа). Овакав приступ, који се ослања и на појам вернакуларне религије, подразумева преиспитивање концепта веровања, што је у извесној мери у складу и са импликацијама из претходно разматраног тространог модела. Аутор закључује да пророчанства у београдској средини из разматраног периода показују изразиту динамичност, па тако „улазе у двострану интеракцију са савременошћу, научним и просветним говором, новим облицима ре-

лигије, медијима и однос са свима њима показује се као комплексан”, а есхатолошке представе у њима крећу се од традиционалних „очуваних”, уклопљених у наизглед рашчарану савремену слику света, па све до оних подстакнутих новим религијама.

Попут претходног прилога, и рад Лидије Делић „Говор о будућности – између маште, науке и манипулације. Постхуманистичка предвиђања” помера истраживачки фокус од старије ка новијој грађи. Ауторка се усредсређује на истраживање начина говора о будућности у контексту савременог друштва, истичући два главна смера у којима се они могу кретати – апокалиптични и утопијски наративни модели. Ауторка истиче сличности и разлике с традиционалним начинима говора о будућности, те указује на значај који је развој технологије одиграо. Уводећи постхуманистичку и трансхуманистичку перспективу, ауторка разматра видове у којима се прорицање будућности јавља у савременом друштву. Трансцендентно порекло знања присутно у традиционалним пророчанствима замењено је ауторитативним залеђем науке, али психосоцијалне функције ових наратива остају сличне. Говорећи о споменутим модалитетима говора о будућности, ауторка истиче како трансхуманистички дискурс познаје оба обрасца – када је реч о апокалиптичном модалитету, говори се о надмоћи машина, о нестанку *homo sapiens* као врсте, док је у утопијском модалитету најчешће реч о клонирању ума (*brain upload, mind upload, mind cloning*), тј. преношењу човекових можданих активности (које се у овом контексту разумеју као човеков идентитет) у датотеке вечног трајања, чиме се трансцендира смрт, мада је у том случају заправо реч не о пројекцији сопства у будућност већ о фиксирању садашњости, те се пандан томе у митско-фолклорном моделу света може пронаћи у вампирizmu. Ауторка закључује како је нова стварност донела нове есхатолошке сценарије, наглашавајући да паралелно са њима опстају и стари, те да се као константа „препознаје опсесивна људска загладаност у будућност и опсесивно бављење питањима старења и смрти, као и подложност профетичког дискурса манипулацијама – политичким, идеолошким, економским или психолошким – у зависности од актуелних потреба оних који контролишу дистрибуцију информација и имају моћ да их употребе у сопствене сврхе, а оне могу бити врло различите по намери и последицама”.

Наредни прилог „Измењено стање свести јунака јужнословенских епских песама и руских биљина” ауторке Данијеле Петковић враћа се поново традиционалној грађи, а истраживачки фокус усмерава ка питању измењених стања свести. Објашњавајући измењена стања свести као привремени духовни и ментални излет у онострано, ауторка издваја

њихове различите модалитете – сан, пијанство, зачараност и шаманско искуство. Пратећи начине на који се појављују и у српској и у руској традицији, она закључује како се врло често међусобно преплићу, те да у српској епској традицији највећу фреквентност и компатибилност с другим облицима има сан, тј. спавање. Ауторка објашњава и услове у којима се ова стања јављају, па тако напомиње како се она јављају изненада, нагло, а узрок може бити непостојећи или пак пиће, опијат, отров, чаролија, па чак и намера самог јунака, а његова реакција може водити или ка пасивизацији, када је јунак опчињен, клонуо, омамљен пићем или успаван, те су последице увек негативне, или ка појачаној активности, која подразумева узбуђење, непланирану акцију или шаманску борбу, када последице могу бити и повољне и негативне. Покретач тог стања могу бити како непријатељи, жене, виле и чаробнице, тако и сам јунак, који, у зависности од начина на који ће се измењено стање свести испољити, може бити доживљен као изузетан или пак привремено рањив, али који је у стању да ту рањивост превлада.

Надовезујући се на тему измењених стања свести прилог Смиљане Ђорђевић Белић „Визије, снови и стицање тајног знања: фолклорна религиозност и њу ејд у индивидуалном менталном простору” представља резултат анализе теренске грађе коју су сакупиле др Данијела Петковић и ауторка 2016. године у околини Књажевца, као и накнадне електронске преписке са истим саговорником настале 2023. године. Ауторка на почетку рада представља преглед досадашњег проучавања њу ејда, те упућује читаоце у актуелно стање када је реч о њу ејцу у Србији, те напомиње да иако не заузима медијски простор какав је током деведесетих година прошлог века заузимао, он је и даље врло жив и комплексан феномен, будући да је активан низ формалних и неформалних група. У наставку рада ауторка истражује начине на које њен саговорник конструише религијски ауторитет, односно какве су то стратегије наративне сакрализације његове биографије, па ће тако бити речи о низу наратива о саговорниковим личним искуствима у којима се говори о његовом широком репертоару специфичних знања, везаних како за демонолошке аспекте традицијске културе, тако и за исцелитељске праксе, у којима се препознају елементи њу ејда (кристалотерапија, биоенергија). Поред тога, лични наративи које ауторка анализира тичу се и саговорникове предоређености, његових визија, у којима су присутне представе из традиционалне хришћанске есхатологије, али у које укључује и елементе својствене савременим наративима о искуствима блиским смрти (*NDE narratives*), те снова, астралних пројекција и контакта са светлосним бићима. На тај начин, како ауторка

истиче, аутобиографски наратив обликује се „као својеврсна градација у којој се од преобраћења и откровења обликованог у кључу хришћанске традиције долази до контакта са вишим бићима, који се у појединим сегментима виде и као ванземаљска интелигенција”. У завршном делу рада ауторка разматра могућност разумевања њу ејд спиритуалности као вернакуларне религије, будући да тај концепт укида дуални модел званичне и народне, односно популарне религије, а фокус ставља на религију каква заиста живи, како је људи практикују и разумеју, те да то представља одговарајући оквир за сагледавање комплексних феномена какав је њу ејд „спиритуалност”.

Данијела Поповић Николић у прилогу „Измењена стања свести у демонолошким предањима” усмерава истраживање ка наративним сегментима демонолошких предања који говоре о емотивном стању човека „у моментима кризе одређене присуством силе која је гранична, непријатељска и која прети савладавањем и одвођењем у оно што јој је, по веровању, иманентно – нестабилност, хаос, болест и смрт”. Ауторка поставља питања у којој мери су оваква сведочења, тј. мотиви који се у њима јављају блиски елементима који се у психологији и психијатрији дефинишу као „измењени облици различитих психичких функција: свести, мишљења, осећања и др.” Корпус на ком заснива своје истраживање чине предања забележена на територији јужне и југоисточне Србије, она објављена 1991. (Р. Раденковић) и 2007 (Д. Златковић), као и она архивирана а сакупљена у вишеструким групним и индивидуалним теренским истраживањима у периоду од 2018. до 2023. године. Темелећи своје истраживање на психолошкој и психијатријској литератури о измењеним стањима свести, ауторка препознаје у одабраном корпусу примере који представљају актере са симптомима привремених, а ређе и трајних измена свесног стања. Она, међутим, наглашава као битну актерову позицију, будући да он та стања не доживљава као измењена стања свести, „већ као пратеће манифестације сусрета са светом који према уверењу паралелно и несумњиво постоји, који је натприродан те опасан”. Она се ипак препознају као измењена стања свести на основу вербализације искуства сусрета са демонским, као и тога што догађај постоји само у свести актера, а понашање је подстакнуто факторима стреса, те је очигледна разлика у менталном статусу пре и после сусрета са демонским, тј. оним што би медицинским речником било означено као илузија или халуцинација. Поред овога, ауторка скреће пажњу и на оне примере који су чак и из актерове позиције доживљени као измењена стања свести, будући да током приповедања он своје ментално стање означава као различито од уобичајено свесног и будног, а узрок види

у деловању демонског бића које га је привремено обузело или зачарало. У закључку ауторка утврђује како се, у зависности од врсте демонског бића, може извести и типологизација измењене свести („најконзистентније у предањима о мори, омајама, демонској свадби”), па ипак напомиње да је за утемељеније закључке у том погледу неопходно проширити корпус опсег истраживања.

Последњи прилог „Од страха до смеха – измењена стања свести у хумористичким причама из живота” Ане Миљковић такође се бави демонолошким предањима. Ауторка разматра начине на које се дезинтегрише жанр демонолошко-митолошких предања и последично отвара ка другим прозним облицима, превасходно ка хумористичним причама из живота. Полазећи од референцијалност као заједничке карактеристике демонолошких предања и прича из живота, ауторка их у уводном делу рада проматра као жанрове на размеђи фикције и нефикције. У наставку рада истраживачки фокус се усмерава ка стратегијама којима приповедач релативизује и рационализује сопствено искуство, удаљујући се на тај начин од жанра демонолошког предања. Тумачећи своје реакције као последице измењеног стања свести, најчешће под утицајем страха или психичке узнемирености, приповедач уноси комични обрт и тако подрива уверење о контакту са оностраним. Управо због референцијалности, односно положаја на размеђи фикције и нефикције ауторка у закључку рада истиче како само од „приповедне технике и пута који приповедач бира приликом уобличавања приче зависи да ли ће казивање бити обликовано као предање или хумористична прича из живота”.

Снови, пророчанства и измењена стања свести показали су се као инспиративна и плодносна истраживачка тема. Разноврсност научних прилога, од оних који се баве традиционалним жанровима и класичном грађом, преко оних који осветљавају мање истраживана подручја српске фолклористике, па све до савремене грађе, као и њихова многострука теоријско-методолошка полазишта, која прате корак и са савременим фолклористичким струјањима, представљају очигледну предност овог зборника, који ће се, верујемо, показати значајним за српску фолклористику, не само по думетима који су остварени у њему већ и зато што указује на вишеструке могућности даљих истраживања.

Милица В. Ћуковић*

Институт за књижевност и уметност

Београд

ORCID-ID 0000-0008-9989-392X

ЈЕДНА СТАРМАЛА КЊИГА

(Недељка Бјелановић, *Андрић и авангарда*, Београд: Институт
за књижевност и уметност, 2025, 155 стр.)

Објављена као друго издање едиције покренуте у склопу научног одељења „Српска књижевност и културна самосвест” Института за књижевност и уметност – едиције *Поетике и култура* – научна монографија *Андрић и авангарда* Недељке Бјелановић узоран је пример плодотворног укрштаја културолошке контекстуализације и књижевноисторијског тумачења статуса и улоге Иве Андрића у цивилизацијски преломном тренутку, као и Андрићевог односа према епистемолошким координатама у оквиру којих је започео богат уметнички рад. Одлучивши да у фокус властитог књижевноисторијског истраживања постави проблем периодизације и са њим повезано питање односа индивидуалног талента и традиције, а усмеривши херменеутичку пажњу на стваралачку личност репрезентативну по естетским квалитетима литерарног опуса и дужини животног века, Н. Бјелановић подухватила се нимало једноставног а неопходног задатка преиспитивања позиције Иве Андрића у међуратном раздобљу, као и претресања уврежених, механизмом читалачког и рецепцијског аутоматизма окамењених представа о овом књижевнику. Свесна обима и релеванције претходних, методолошки дивергентних и вредносно неретко сучељених читања Андрићевог стваралаштва, ауторка без предубеђења и одговорно приступа помној анализи односа Иве Андрића према савременицима (и обротно), начину на који је Андрић сведочио (о) појави и развоју авангардних

* tsbicvet38@gmail.com

тенденција у књижевности, сигнификантним изјашњењима српског нобеловца поводом поетичких одлика (прото)авангардних уметничких дела, односно личности њихових твораца и заступника, али и конзистенцији у његовом временски протежном самосагледавању. Маниру појединих књижевних историчара да олако сврставају писце под скупне (стилскоформацијске и генерацијске) одреднице, Н. Бјелановић је сучелила поступак самеравања индивидуалних, Андрићевом књижевном изразу иманентних карактеристика, успевши на тај начин да прецизније оцрта његов поетички лик, неодељен од друштвено-историјских и литерарних кретања. Поступно и аргументацијски разложно, поделивши монографију у пет поглавља, нетипичних и инструктивних наслова – „(Не)моћ периодизације”, „‘А ја то нисам’”, Андрићева ауторска позиција у контексту издаваштва”, „Ми (ни)смо сви експресионисте. Интимнопоетичке и општепоетичке координате”, „‘Дајући друге, ми се одајемо’”. Поетичка самоидентификација Андрићева” и „Језик којим се не говори и песма која се не пева” – а посудивши стил од тетке Анунцијате (збијајући ткање научног дискурса и водећи књижевноисторијску „нарацију” пером умешне прозаисткиње), ауторка је понудила апартно и валидно виђење истакнуте литерарне фигуре двадесетог столећа али и једне битно прекретничке епохе.

Иако је Андрић у књижевноисторијским проучавањима одређен и као неоспорно авангардни писац (Горана Раичевић), те премда је у својству једног од оснивача Групе уметника био значајна личност послератне београдске литерарне сцене и московског кружока, Н. Бјелановић је у монографији *Андрић и авангарда* тумачењем његових поетских и прозних дела а уједно и „ободних” текстова (есеја, чланака и интервјуа) показала како став овог писца према авангарди није био афирмативан већ претежно негаторски и отворено негативан, што је резултирало отклоном од скупине аутора којој је по годинама припадао али од које се поетичким опредељењем, избором из традиције и естетским преференцијама суштински разликовао, односно од које се неретко и сасвим експлицитно ограђивао. Будући да је авангарда (о)значила смену реалистичких, миметичких, епских начела другачијим немиметичким, деконструктивистичким и антитрадиционалним начелима, тј. имајући у виду бурна књижевна збивања и конфронтацију старих и младих, ауторка ове монографије је поставила питање о припадности Иве Андрића једној од двеју оштро опонираних групација, при чему се као закључак истраживања периодике и мемоарске литературе а превасходно Андрићевих уметничких остварења издвојило његово приклањање реализму, миметизму, правилним синтаксичким конструкцијама и вуковском језику, што су све чињенице које иду у прилог виђењу Андрића као ближег

традиционалистима/старима и неуклопљеног у контекст борбених, бучних и нападно рушилачких програма младих. Такође, Н. Бјелановић поводом раног Андрића у неколико наврата истиче одсуство манифеста/програмског текста типичног за експлицитнопоетичко декларисање авангардних аутора, као и потоње истрајне и доследне напоре српског нобеловца да „из рецепцијског хоризонта искључи своје прве књиге” (у чему се не огледа само аксиолошки суд већ пре свега намера да се изгради кохерентан, на истоврсном стилском регистру заснован опус), чему се сасвим логично припадају књижевнокритичка мерила – избор књига о којима ће писати, начин на који ће то учинити и вредносна оцена коју ће изрећи.

Наиме, прећуткивање *Прича о мушком пријатеља* и генерацијског сапутника М. Црњанског, негативно вредновање неких дела типичних за авангардни манир језичко-стилског (ис)казивања и обликовања тематских комплекса каква је била *Бурлеска господина Перуна бога грома* Р. Петровића, односно негирање сврховитости целокупног поетичког система, нарочито језичке разобручености и повлашћивања „изражајности” на рачун смисла у стваралаштву М. Настасијевића, показатељи су Андрићевог недвосмисленог опредељења за стабилност, одмереност и поштовање утврђених образаца, односно за „равнотежу [...] језика, строгост и савршенство форме”. Такође, поштовање Ј. Скерлића као гласа који „води, опомиње, теши” насупрот одбацивању овог критичара као симбола превазиђеног односа према уметности и репрезента прохујале епохе у визури С. Винавера и М. Црњанског, сведочанство је етичког кода и естетских постулата који су Андрићу (од)увек били блиски. Како Н. Бјелановић показује, у Андрићевим књижевнокритичким написима поводом аутора који припадају страним литературама уочавају се, поред „криптопоетичких постулата” (утканих нпр. у текст „Педесетогодишњица Томаса Мана” из 1925. године), уједно и оцене које се доимају као посредне аутопоетичке изјаве. Тако, поводом Маринетијевог романа *Алковен од челика* као и „позоришта изненађења” овог аутора, Андрић је изрицао отворене речи презира и гнушања, посебно осуђујући насушну потребу авангардних стваралаца за сензацијом, шокирањем публике и бруталностима, дистанцирајући се од свега што би потпадало под ознаке попут „простог егзибиционизма”, „некритичког екстремизма”, „безумне борбености” и „конструисаног елитизма”. Приказ *једне ратне књиге* Габријела д’Анунција кључан је за разумевање етичких узуса инкорпорираних у Андрићево дело, па тако, иако осетно блажи према д’Анунцију него Маринетију, српски писац ипак истиче да је у питању стваралац који је хтео рат и био ратник, те да је, сходно томе, очекивано да се људске жртве (изгубљени животи) поетички

осмисле/оправдају, до чега, међутим, не долази. Оно до чега се долази јесте поимање *жртве* као „апослутно кључне ријечи у Андрићевом лексичком, смисаоном и онтолошком пантеону”, али и схватање према којем су Андрићеви идеали у зрелом стваралачком добу (али, још важније, и у младости!) били и остали: јасноћа, ред, склад, избегавање свих врста претераности и експерименталних „изгреда”. Наведена тврдња потврђује се и критикама које је Андрић посветио Улдерику Донадинију и Јосипу Косору, оптуживши првог писца за изазивање „вјештачке буре тамо гдје је нема” и склоност сензационализму, а потоњег за манир праскања речима којим се поништавају истина и лепота. С друге стране, одмак од авангардних поетика утврђују и похвале које је аутор *Немира* упутио Вуку Стефановићу Караџићу код којег је пронашао „низ примера савршених реалистичких описа”, Флоберу код којег је „реализам у свему за чим писац пружи руку”, али и Љубомиру Ненадовићу који пише „човечански лепо и узбудљиво”, Исаку Самоковлији чије је приповедачко дело „јасно, једноставно, и живо и лепо у својој једноставности”, Његошу чији опус обележавају вредности попут хуманости, етичности и реалистичности, Матавуљу који природним и једноставним приповестима припаја добру замисао и промишљену композицију, те Бори Станковићу који је умео да регионалном мотиву подари „свељудску боју и психологију”, при чему се универзализација локалних збивања, миметизам, пледирање за вредности попут хуманизма и пацифизма, поред стварносне компоненте, указују као прворазредна Андрићева аутопоетичка одређења, која се уз директне апологије „једноставности, срезаности и тврд[е] чистот[е] приче и језика”, испостављају као опозитне авангардним поетичким решењима.

Најпосле, закључак Н. Бјелановић како „Донадинијев нараштај није и нараштај самог Андрића” (подвлачење ауторкино) кореспондира са чињеницом да Богдан Поповић 1920. године приликом позивања „младих” на сарадњу у *Српском књижевном гласнику* изоставља једино Андрића, не због физичког одсуства (ондашњег боравка у Риму) већ зато што га посматра као особу која „групи са којом преговара заправо не припада”. Ако се књижевна гласила и издавачке куће схвате као чиниоци обликовања књижевне сцене и носиоци моћи у књижевном пољу, потврда тезе о отклону од авангардних писаца била би и чињеница да је Андрић био повлашћени аутор СКГ-а (будући да је у новој серији тог часописа, до Другог светског рата, објавио око 150 прилога, укључујући и неке од својих најбољих приповедака), као и изостанак реализације плана да Библиотека „Албатрос” објави Андрићеву књигу. Перцепција самог Андрића, који себе види као „у младости стармалог” (о чему сведочи

Михиз у *Аутобиографији о другима*) додатни је доказ о изузетности из генерацијског контекста, издвојености, несврстаности, самосвојности и надилажењу периодизацијских „фиока” којима се велики литерарни таленат нужно опире.

У „Разговору са Гојом” Андрић је приметио: „Мени је увек малко сумњиво кад чујем где се говори: има хиљаду начина како се може сликати. Откуд хиљаду? И зашто хиљаду? [...] И шта користи да их има и хиљаду, кад сваки од нас зна и уме само један. Према томе, постоји за сваког сликара само један начин. Они за које постоји хиљаду начина, ти не сликају.” Монографијом *Андрић и авангарда* Недељка Бјелановић убедљиво је доказала да је како у периоду бујања авангардних струјања у књижевности тако и доцније, Андрићев *начин сликања* био један – начин мирне једноставности, умерености, уравнотежености и стабилног, стрпљивог клесања згуснутих прича, у чијем су средишту питања жртве и човечности. Књижевноисторијска ревизија пређеног поетичког пута корисна је за изнијанисраније разумевање Андрићевог статуса и улоге у међуратном периоду, али и укупних одлика његовог језика и стила, који су, упркос стилскоформацијским изменама, остајали стамено исти и упечатљиво функционални. Смелост да се непрегледној литератури о Андрићу дода једна „фуснота” указала се оправданом, будући да су овом монографијом преиспитани поједини стереотипи везани како за Андрића тако и за авангарду, детаљније оцртан књижевни и културни рељеф епохе и пружени подстицаји за даља изучавања дате проблематике. Уколико је Андрићева апартност међу генерацијским исписницима била *преврат унутар преврата*, за стишану али аргументовану књигу Н. Бјелановић може се устврдити да поседује исту функцију – она сабрано и уравнотежено нагони на проверавање устаљених закључака и о(п)стаје као вид премошћавања актуелних и будућих тумачења. Стармале књиге, дакле, залог су континуитета и вредносне постојаности, о чему сведоче како Иво Андрић тако и Недељка Бјелановић.

Маша Љ. Петровић*

Институт за српску културу Приштина – Лепосавић
ORCID-ID 0009-0009-3446-5467

МОДЕРНИЗАМ ПОД ЛУПОМ: ПОЕТСКОКРИТИЧКА ПРЕИСПИТИВАЊА ЈЕДНОГ ВЕКА**

(Јелена Панић Мараш, *Поетскокритички модернизам*,
Службени гласник, Београд, 2023, 247 стр.)

Поставити у фокус свог истраживања како песничка, тако и прозна остварења, али и критички и есејистички дискурс, посветити се анализи модернистичких тенденција у српској књижевности и књижевној критици двадесетог века, пружити ново и интригантно читање појединих књижевних дела и указати на њихове аспекте којима ранији проучаваоци и тумачи нису поклонили пажњу, био је подстицајан и изазован интерпретативни задатак који је ауторка поставила себи и својој књизи. Њену намеру потврђује и пажљиво одабрана насловна синтагма књиге, наговештавајући разноликост садржаја и интерпретативну ширину предмета истраживања. Такође, ова синтагма се намеће као знакови књижевноисторијски и теоријски кључ у приступу књизи, као повезница тумачења и теоријских преиспитивања сабраних у њој. Она наговештава да је централна тежња, праћена применом херменеутичког и компаративног приступа, сагледати модернистичку поезију не само као естетски феномен, већ и као идеолошки и културолошки артефакт.

Како у уводном тексту ауторка објашњава, студије обједињене у књизи настајале су у дужем временском периоду и међусобно су већма

* masapetrovic01084@gmail.com

** Приказ је написан у оквиру научноистраживачког рада НИО по Уговору склопљеном са Министарством науке, технолошког развоја и иновација РС број 451-03-136/2025-03 од 27.01.2025. године.

разнородне, што је утицало на начин на који их је груписала и организовала у целину. Тако се у структури *Поетскокритичког модернизма* могу приметити три стожерне целине: „Проблеми песничког стварања”, „О поезији, Еросу и природи” и „Динамика (суп)културе у српској прози 20. века”, које се раслојавају на укупно четрнаест поглавља-студија, од којих су неке биле раније засебно публиковане, а сада им је пружена могућност поновног сагледавања у ширем контексту књиге. Поглавља-студије су распоређене унутар ових трију целина углавном поштовањем хронолошког начела, при чему се опажа методолошка свест о неизбежности контекстуализације аутора и књижевних дела, о којима се пише, у односу на временски тренутак, културне modele, друштвене норме и идеолошке тенденције. У промишљености структуре књиге детектује се и њена посебна вредност у реafirмацији улоге критичких текстова и релокацији маргиналних јунака и тема.

У првом делу књиге истраживање је засновано на аналитичко-синтетичком приступу критичким и есејистичким текстовима Јована Дучића, Станислава Винавера, Момчила Настасијевића, Оскара Давича, Боре Радовића и Мирослава Максимовића, који разматрају природу поезије и песничког језика, процес смене поетичких парадигми, однос песника према друштвеним збивањима и променама, утицај економије и динамике тржишта на уметност речи. Ауторка најпре преиспитује становишта Јована Дучића о књижевној критици, феномену модерности, страху и неразумевању старих аутора за нове нараштаје стваралаца, о промени вредности унутар српске културе, разлици патриотске и ангажоване поезије. Подсећа на неке ређе изучаване Дучићеве есеје и записе, демонстрирајући да песникови ставови кореспондирају са ставовима познијих светских и домаћих критичара и теоретичара, какви су Радован Вучковић, Рене Велек и др, те потврђујући легитимитет његовој мисли.

Марљива анализа критичарских становишта и поетичких полемика краси и следећу студију, у којој Јелена Панић Мараш рашчитава полемику Станислава Винавера и Велибора Глигорића, откривајући да је спор око „метафизике духа” суштински спор тога времена о односу поезије и стварности, при чему појашњава да Винавер под том синтагмом подразумева понирање у смисао живота, а да је Глигорић перципира као именитеља за поетичко удаљавање од реалности. Дух времена и полемичке атмосфере огледа се и у студији „О модернистичком сензибилитету у дискурзивним текстовима Момчила Настасијевића”, у којој се прецизно наглашава Настасијевићева језичка издвојеност и посебност у односу на друге авангардисте. Ауторка подвлачи да је критика његов језички експеримент

оцењивала као насиље над језиком, па да је тек из данашње перспективе јасно да је то био одраз отпора нормативним обрасцима и рефлекс мисаоне усмерености ка дубоко унутрашњим и архетипским сликама. Слично, и анализа Радовићевих текстова о поезији Оскара Давича, разоткрива да је за српску књижевност и књижевну критику круцијална била динамика конфликта стварности и метафизике, уметности и идеологије. У студији „Радовићево читање Давича: Проблеми песничког стварања” ауторка полази од питања саме природе песничке уметности и универзалних изазова стварања, истовремено откривајући поетичке импликације једног књижевноисторијског тренутка. Недвосмислено уочава како прецизан и промишљен стилско-језички израз постаје бранилац поезије и сигуран простор за аутопоетичке исказе, о чему пише и у студији која се надовезује на ову, а поводом полемике песника Мирослава Максимовића са економистом Бошком Мијатовићем. Наиме, анализирајући суштину њихове расправе и одрживост аргументације, она увиђа да се Максимовић, супротстављајући песништво економским и политичким притисцима, залаже за нужност стварања поезије и неопходност њеног опстанка у савременом свету.

Друга целина „О поезији, Еросу и природи” у ширем смислу јесте одјек или продужетак пређашњих еротолошких истраживања и студија Јелене Панић Мараш, којима се придружује интересовање за екопоетичка читања српске поезије и промишљања семантике простора и природе унутар лирског дискурса. Ауторка оцртава интерпретативни лук, крећући се кроз стихове Алексе Шантића, драмске записе Милутина Бојића и Милоша Црњанског, песме Бранка В. Радичевића и Милосава Тешића, што је посебно значајно, јер очитује како се, са протоком времена и поетичким менама, диференцирала релација лирског субјекта према исказивању љубави и страсти, перципирању женског тела и доживљају простора и природе. Уочљиво је да се окреће дијалогу са савременим појмовима књижевне екологије и постмодерног читања еротског кода, што овом делу, али и читавој књизи обезбеђује актуелност и интегративну вредност у оквиру ширих хуманистичких и интердисциплинарних истраживања. Индикативно, ову целину отвара студија „Меланхолична 'Прича' Алексе Шантића” у којој се комбинује помно читање и прецизна анализа именоване песме, кључне за разумевање једног тока Шантићевог песништва, са ширим појмовним оквиром изучавања љубавне поезије, мотива љубавне страсти, меланхоличног расположења, бесмртности душе и ослоњености песника не само на тонове севдалинки, него и на парнасовске, односно античке стваралачке принципе љубавне лирике.

Еротска страст, родоскрвна љубав и експресионистичка експанзија женског еротизма предмет су наредног поглавља-студије, у којем ауторка продубљује паралелу између историјске драме *Краљева јесен* Милутина Бојића и поетичне комедије *Маска* Милоша Црњанског, успостављену и уврежену у књижевној критици од стране Радована Вучковића. У компаративном проучавању она се задржава на еротском аспекту љубавне страсти, чији је, код Бојића, носилац Симонида, односно на Генераличиној родоскрвној љубави, у делу Црњанског. Уносећи у своју интерпретацију провокативне мисли Ђорђа Агамбена о лепоти лица која поседује експресивну надмоћ над голоотињом и Ота Вајнингера да је жена само сексуално биће, док је мушкарац и сексуално биће, она сугерише колико су Симонида и Генералица прогресивне јунакиње српске драме, колико је у њиховој карактеризацији авангардног, будући да су оне носиоци критичког приступа еротичи и комедиографског разобличавања женског донжуанизма. Иновативност приступа већ проучаваним поетичким особеностима приметна је и у студијама „О еросу као о лирском гласу у поезији тела Бранка В. Радичевића” и „Простор природе у збирци *Кључ од куће* Милосава Тешића”. С обзиром на то да су о феномену еротског код Радичевића писали готово сви критичари који су процењивали његове збирке, као и да су Радивоје Микић, Александар Јовановић и Михајло Пантић раније приметили да је код Тешића простор изузетно сложен знак који гради модел културе, ауторка свежину у тумачење уноси указивањем на метатекстуалне аспекте лиризације сексуалности и љубоморе као стања непрозирности једне особе у другој, тј. екокритичке аспекте прожимања топонимије, ботанике, зоологије, идеологије, историје, културе, митологије, религије...

У трећој целини ауторка поставља питања супкултуре и динамизма културолошких и поетичких модела у српској прози 20. века, стремићи да својом интерпретацијом обухвати колико је то могуће континуитет прозних гласова минулог века, односно да започне са првим модернистима, какви су Бора Станковић и Милутин Ускоковић, а заврши са Драгославом Михаиловићем, Грозданом Олујић и позним Андрићем. Она брижљиво усмерава херменеутичко светло ка ликовима њихових приповедака и романа који су у имаголошком смислу Други и другачији, који одступају од устаљење културолошке и друштвене матрице, који напуштају унапред задате социјалне улоге, искачу из такозваног поетичког тренда и доносе новину у стваралаштво свог аутора, односно у целокупну прозну продукцију једне генерације. Хвата се у коштац са мање проучаваним, прећутаним, а каткад и табуисаним карактерима, њиховим егзистен-

цијалним статусом, психичким стањем, односом према стварности, телу, образовању и еманципацији. На примерима из *Божјијих људи*, *Чедомира Илића*, *Преживети до сутра*, „Јелене, жене које нема”, „Лилике” и „Богинја” Јелена Панић Мараш демонстрира како су порозне границе норми, вредности и образаца понашања које разликују одређену групу људи од културе и културних узуса шире заједнице. Тако у студији „Ненормално нормални *Божјијих људи*”, ослањајући се на мисао браће Гонкур, Емила Золе, Мишела Фукоа и Жака Рансијера, али и превреднујући и допуњујући критичке судове Јована Скерлића, Јована Деретића и Новице Петковића, полемише са политиком и демократијом књижевности, пробојем ниских тема у високи стил, увођењем јунака са маргине, божјака, просјака, јуродивих на велика врата књижевне традиције, одређењем нормалности, те поимањем стварности, изопштавањем и дисквалификацијом појединача из доминантног колектива.

Полемички тон задржава и у наредној студији усмереној ка деконструкцији идентитета еманципације у роману *Чедомир Илић* Милутина Ускоковића. Преносећи увиде Вирциније Вулф, Едварда Саида и Гајтари Спивак спрам конструкције женског идентитета, потчињене женске свести и посибилитета измаштавања идентитета, ауторка поставља Ускоковићеву јунакињу Вишњу парадигматичним примером репрезентације женског субјекта, који се ограничава у немогућности пружања алтернативе патријархалном моделу. Њену особеност препознаје у радикалној граничној позицији између два крајња пола, између патријархата и еманципације, из које јунакиња проналази излаз у полуманципованој идентитетској конструкцији, у суштински недовршеном идентитету сеоске учитељице. Такође, о особеним јунакињама проговара и у студији посвећеној збирци приповедака *Фреде, лаку ноћ*. Без тенденције ка феминистичком приступу који би сам себи био сврха, минуциозно раслојава карактеризацију Михаиловићевих женских ликова и указује колико су основна животна права његових Милица угрожена јер су изложене насиљу, дискриминацији и опресији. Изражајна средства и наративне технике, попут сказа, наивне свести, дијалекатски маркираног говора и обиља натуралистичких елемената, којима се писац служи исписујући причу о детињству у послератном Београду и мајчинству у нацистичком логору Бањица, ауторка контекстуализује спрам њихове функционалности у преношењу знаковитих семантичких порука стварносне прозе. Баш као што то чини и у другим студијама, не пропушта да успостави паралелу са другим књижевним делима која су временски блиска и(ли) тематизују сличне тематско-мотивске комплексе женских ликова са маргине, дечије сексуалности,

доживљаја сопственог тела, осећања (не)вољености, мајчинске љубави, потцртавајући како сличности и разлике у стилизацији, тако и допринос који су њихови аутори остварили трансформишући слику детињства и мајчинства у српској књижевности.

У овој трећој целини књиге осврће се и на могућности тумачења веза натурализма и модернизма у роману Гроздане Олујић *Преживети до сутра*. Фокусира се на преплет поетичких модела у стилизацији мотива уклете лепоте и у мотивацији изузетне лепоте и страдања јунакиње Олге. Аргументовано и поступно показује како је Гроздана Олујић промишљено градила Олгин лик, да би ова јунакиња постала пример за тврдњу о изузетној лепоти којој је додељено место друштвене маргине, а не некаквих недостижних друштвених пиједестала. О лепом женском бићу ауторка пише и у студији „Лице којег нема, 'Јелена, жена које нема' Иве Андрића”. Иако је реч о веома проучаваној приповеци, која је генерацијама тумача била интерпретативно привлачна, стиче се утисак да Јелена Панић Мараш одлази корак даље у разјашњавању статуса Андрићеве јунакиње и надилази претходне интерпретације. Укрштајући психолошку, филозофску и архетипску перспективу, она упућује на тумачење Јелене као феномена сенке, феномена оног што је видљиво, а несазнатно, као оне која јесте изгубљени део приповедачеве душе.

За крај, књига *Поетскокритички модернизам* у свој својој целости и пуноћи носи печат методолошке доследности и интерпретативне ширине, чиме се уписује у ред значајних прилога савременој српској књижевној науци. Њена основна идеја, да се кроз низ студија сагледају аутори и текстови у дијахронијском луку развоја српске књижевности и да се уочи њихов потенцијал за нова тумачења, мимо већ устаљених вредносних судова и критичких парадигми, у потпуности је остварена. Ауторка је, својим критичким текстовима и интерпретацијама, бирајући песме, есеје, драме и прозна дела која ће тумачити, унутар књиге начинила и јединствену хрестоматију српске литерарне продукције, која је важна полазна тачка, како студентима књижевности који желе да разумеју дубље слојеве модернистичке поетике и културне динамике српске књижевности двадесетог века, тако и будућим истраживачима српског поетскокритичког модернизма.

Прилози

Љиљана Д. Бајић*

Председник Комисије за наставу
словенских језика и књижевности МКС

Наташа Б. Станковић Шошо**

Заменик председника Комисије за наставу
словенских језика и књижевности МКС

ИЗВЕШТАЈ О РАДУ КОМИСИЈЕ ЗА НАСТАВУ СЛОВЕНСКИХ ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ПЕРИОД ОД 2018. ДО 2025. ГОДИНЕ

Комисија за наставу словенских језика и књижевности је научна организација која окупља водеће истраживаче у области наставе словенских језика, књижевности и култура. У духу словенске традиције, Комисија развија научна истраживања и унапређује научну и културну сарадњу у области славистике. Своје активности плански и дугорочно усмерава у правцу подстицања научноистраживачке делатности, теорије и праксе наставе словенских језика и књижевности, лингводидактике, предметних методика, лингвокултурологије, филолошке и културолошке славистике, словенске књижевне компаратистике, што јој омогућава да сагледа широк хоризонт словенских народа, језика и култура као конститутивни део регионалног, европског и светског културног и образовног простора.

Као научна организација која сабира истакнуте истраживаче у области славистичке науке и науке о настави, Комисија броји 47 чланова из 11 земаља, Црне Горе, Пољске, Словеније, Србије, Русије, Француске, Босне и Херцеговине (Републике Српске), Немачке, Украјине, Бугарске и Северне Македоније, остајући отворена и за нове земље и чланове који јој могу приступити.

* ica.bajic@gmail.com

** natasoso06@gmail.com

Учествујући на научним конгресима и конференцијама и објављујући материјале са скупова који ће послужити ширењу научних знања и наставних компетенција истраживача, Комисија настоји да унапређује међународну сарадњу у свим областима наставе словенских књижевности и језика као матерњих, инословенских и страних и у предметним наукама о настави славистике у образовним системима у чијем контексту се славистика развија.

Високо ценећи научни и културолошки значај славистике, Комисија има задатак да дугорочно и плански подстиче истраживачку и наставну делатност у области словенских језика и књижевности. Схватајући улогу у очувању и развоју научног и интеркултурног дијалога, подршком коју пружа, Комисија омогућава да се опишу, систематизују и проуче актуелни теоријско-методолошки проблеми словенских језика, књижевности и култура у наставном контексту.

У периоду од 2018. до 2025. године Комисија за наставу словенских језика и књижевности одржала је више научних конференција из области проучавања и наставе академске славистике. У складу са значајем који има у изучавању славистике као науке и високошколске дисциплине, Комисија је на конференцијама систематизовала главне теме свога рада и послове које је требало да обави у датом периоду. То су:

Теорија и методологија наставе славистике (правци савремених истраживања и наставе словенских језика, књижевности и култура)

Настава славистике као високошколска дисциплина (славистика у систему високошколске науке и наставе, славистика унутар европског и националног научног и културног наслеђа, настава славистике и дијалог култура)

Славистичко образовање и академска пракса у свету (историја универзитетске наставе славистике, настава славистике и образовне политике)

Конференције Комисије биле су посвећене питањима савременог изучавања и наставе словенских језика и књижевности као матерњих, инословенских и страних. Посебну пажњу привукла су питања која се односе на методолошке, теоријске, компаративне и интердисциплинарне приступе савременим истраживањима и пракси наставе словенских језика и књижевности, као и проблеми и перспективе високошколске наставе славистике. Треба истаћи да су динамика рада и активности Комисије умногоме биле измењене и успорене због глобалне пандемије током овог периода.

Један од првих пројекта Комисије развијао се под насловом *Актуелни теоријско-методолошки проблеми проучавања и наставе словенских језика, књижевности и култура*. До сада су организоване 4 међународне научне конференције које су му посвећене: у Београду 2017. године, у Великом Трнову 2019, Скопљу 2022. и у Београду 2024. године.

Друга конференција *Актуелни теоријско-методолошки проблеми проучавања и наставе словенских језика, књижевности и култура II* одржана је на Филолошком факултету Универзитета „Св. Кирил и Методиј” у Великом Трнову (Бугарска) 27. и 28. јуна 2019. године. У раду су учествовали чланови Комисије из Бугарске, Србије, Северне Македоније, Пољске, Русије и Украјине (31 пријављени реферат). Теме су обухватале четири секције. То су:

- *Славистка унутар европског, националног и културног наслеђа*
- *Правци изучавања и развоја славистичке науке у систему високошколске наставе*
- *Интердисциплинарна истраживања у области словенских језика, књижевности и култура*
- *Настава словенских језика, књижевности и култура у компаративној, интерлитерарној и интеркултуралној перспективи*

Међународна конференција на Великотрновском универзитету 2019. године одредила је правце нових изучавања, даљих анализа и решавања теоријско-методолошких питања проучавања и наставе словенских језика и књижевности. Постављена су приоритетна поља за даља истраживања, која се односе на уџбенике, приручнике, нове речнике, креирање нових наставних учила и технологија и осмишљавање нове методологије у наставном контексту.

Књига резимеа са конференције (*Актуальные теоретико-методологические проблемы изучения и преподавания славянских языков, литератур и культур II*) налази се на сајту Комисије за наставу, са кога се може преузети.

Зборник радова *Актуелни теоретико-методолошески проблеми на изучавањето и преподавањето на славјански езици, литератури и култури II* објављен је 2025. године у издању Универзитета „Св. Кирил и Методиј” у Великом Трнову (Бугарска). Зборник је на XVII конгресу слависта у Паризу 28. августа 2025. године представила проф. др Ценка Иванова.

Трећа конференција *Актуелни теоријско-методолошки проблеми проучавања и наставе словенских језика, књижевности и култура III* планирано је да буде одржана 6. и 7. септембра 2020. у Охриду (Северна

Македонија). Иако су започети сви организациони послови, конференција је због пандемије одложена за 2021. годину, а могла је да буде организована у онлајн режиму на Филолошком факултету „Блаже Конески” у Скопљу (Северна Македонија) тек 3. и 4. јуна 2022. На конференцији су учествовали слависти из Аустрије, Бугарске, Мађарске, Русије, Северне Македоније, Словеније и Србије са 36 реферата. Радне теме конференције биле су:

- *Славистика: савремено стање и перспективе развика*
- *Словенске књижевности – паралеле и преплитања*
- *Словенски језици – паралеле и преплитања*
- *Словенски језици, литературе и културе у наставном контексту*
- *Проучавање словенских језика, литература и култура кроз призму учења на даљину као изазов и потреба савременог света*
- *Медијска писменост у настави словенских језика и књижевности*
- *Настава словенских језика и књижевности у интеркултуралном контексту*
- *Словенски језици и књижевности у контексту превођења*

Велики број учесника из универзитетских центара у Бугарској, Северној Македонији, Русији, Србији и Словенији и бројност тема којима су се они у рефератима бавили омогућили су да овај научни скуп пружи широк увид у токове савремених истраживања теорије и праксе славистике и универзитетске наставе о њој, као и да подстакне академску сарадњу у тим и осталим областима славистичког рада.

Књига резимеа (*Книга на апстракти - Међународна научна конференција Актуелни теориско-методолошки проблеми во истражувањето и во наставата по словенските јазици, книжевности и култури III*) налази се на сајту Комисије за наставу, са кога се може преузети. Зборник радова *Актуелни теориско-методолошки проблеми во истражувањето и во наставата по словенските јазици, книжевности и култури III* објављен је 2025. године у издању Универзитета „Св. Кирил и Методиј” у Скопљу и Филолошког факултета „Блаже Конески” у Скопљу (Северна Македонија). Зборник радова је представила проф. др Нина Говедар 28. 8. 2025. године на XVII конгресу слависта у Паризу.

Унапређујући научноистраживачку и наставну делатност и оснажујући истраживачки и научни рад и размену академског искуства, Комисија је 21. децембра 2024. године у Београду одржала четврту конференцију *Актуелни теоријско-методолошки проблеми проучавања и наставе словенских језика, књижевности и култура IV*. У 17 реферата учесници из 6 земаља (Немачка, Пољска, Северна Македонија, Русија, Словенија,

Србија) проширили су круг актуелних проблема и славистичких тема које су од значаја за теорију и праксу наставе словенских језика и књижевности. У рефератима су обрађене тематске области које су предмет новијих изучавања у академској теорији и пракси наставе славистике. То су следеће области:

- *Паралеле и прожимања у словенским језицима, књижевности-ма и културама*
- *Правци и перспективе наставе словенских језика и књижевности*
- *Словенски језици и књижевности у контексту наставног проучавања*
- *Интердисциплинарност и интермедијалност у настави словенских језика и књижевности*
- *Настава словенских језика и књижевности у контексту дијалога култура*
- *Универзитетска настава славистике, школски системи и статус словенских језика.*

Комисија је отворила научни дијалог и сарадњу међу академским установама и појединцима, чији ће резултати бити оцењени у складу са њиховим доприносом у научном простору европске и међународне заједнице. Циљ овог и наредних састанака Комисије јесте да се шире научна знања и наставне компетенције истраживача у свим областима славистике и унапређује њихова међународна сарадња. Изучавање и настава словенских језика и књижевности на тај начин остаје важан чинилац савремених научних и образовних процеса. Зборник је на XVII конгресу слависта у Паризу 28. августа 2025. године представила проф. др Нина Говедар.

На XVI међународном конгресу слависта 21. августа 2018. године у Београду организован је округли сто Комисије посвећен положају словенских језика, књижевности и култура на универзитетима у свету. На округлом столу, коме су присуствовала 34 учесника, поднето је 8 реферата. Овом темом почела је делатност Комисије на проучавању и анализи образовне политике и праксе наставе славистике у словенском и несловенском свету. Разумевање наставе као приоритетног подручја научног рада, посебно њене дисперзивности и сложености у савременом свету различитих образовних политика, омогућило је да се у рефератима размотри значајан број тема и да се оне представе у првом делу овог зборника. У другом делу зборника наведени су званични списи Комисије за наставу словенских језика и књижевности Међународног комитета слависта. Зборник радова (*Положај словенских језика, књижевности и*

култура на универзитетима у свету) објављен је 2020. године и може се преузети са сајта Комисије за наставу.

Ради размене искустава и унапређивања научноистраживачког рада у домену славистичке лингвистике, књижевности и културе у словенским и у несловенским земљама, као и у циљу обезбеђивања, развијања и унапређивања компетенција у области наставе словенских језика и књижевности, Комисија је настојала да успостави сарадњу и са другим комисијама Међународног комитета слависта. Са циљем да сагледа и повеже широк простор славистичког деловања Комисија за наставу словенских језика и књижевности организовала је у сарадњи са Комисијом за електронске библиотеке и дигиталну хуманистику и Комисијом за словенски свет и културе на Путу свиле 28. и 29. јуна 2021. године међународну научну конференцију *Дигитална хуманистика и словенско културно наслеђе II*. У складу са областима рада комисија, теме конференције обухватале су 3 повезане области дигиталне теорије и праксе у словенским студијама, настави, библиотекарству и културном наслеђу:

- *Дигиталну теорију и праксу у проучавању људске културе*
- *Дигитално издаваштво, отворен приступ изворима*
- *Интерактивне пројекте на дигиталним платформама*
- *Анализу текста помоћу дигиталних алата*
- *Дигиталну хуманистику и словенске студије*
- *Дигиталну хуманистику и културно наслеђе Пута свиле*
- *Наставу словенских језика и књижевности у дигиталном окружењу*
- *Словенску уметност и културу у новом текстуалном, визуелном или мултимедијалном контексту*
- *Библиографије о словенским језицима и књижевностима на дигиталним платформама*

Скуп који су заједно организовале 3 комисије Међународног комитета слависта до сада није одржан ни у једној од земаља у којима се изучава славистика. Посебност конференције огледа се и у њеној вишеструкој тематској разноврсности, која је, обухватајући 3 области истраживања, отворила и описала релевантна питања савремене славистике у дигитално доба. Зборник реферата са конференције може се преузети са сајта Савеза славистичких друштава Србије.¹

¹ Све публикације Комисије и информације о конференцијама које организује доступне су на сајту Комисије <https://ssds.org.rs/komisija-za-nastavu-slovenskih-jezika-i-knjizevnosti/> и/или на сајту Савеза славистичких друштава Србије <https://ssds.org.rs> и са њих се могу преузети.

Током 2025. године Комисија за наставу словенских језика и књижевности припремила је састанак/заседање Комисије на XVII конгресу слависта 28. августа у Паризу. На заседању Комисије у Паризу представљен је и усвојен Извештај о раду Комисије за период од 2018. до 2025.

За заседање Комисије биле су предвиђене радне тачке и уводни реферати/саопштења (5) којима је отворена дискусија о темама:

- *Славистичко образовање, академска пракса и настава славистике у савременом свету*
- *Славистика и проучавање језика, књижевности и култура.*

У уводним рефератима/саопштењима о предвиђеним темама на конгресу слависта у Паризу представљене су следеће области:

- Светлана Переволочанская, РГУ им. А. Н. Косыгина, *Смена научних парадигм как форма опосредования исследовательской мысли*
- Марина Јанић, Универзитет у Нишу, Филозофски факултет, *Језичка етикеција у филологији и настави славистике*
- Галина Лесная, МГИМО Университет, *Региональная славистика: академическая практика и современные тенденции развития*
- Љиљана Бајић, Наташа Станковић Шошо, Универзитет у Београду, Филолошки факултет, *Настава словенских књижевности и студије славистике*
- Милан Вурдеља, Универзитет у Београду, Филолошки факултет, *Попкултурни садржаји као грађа за говорне и стилске вежбе у настави српског као страног језика (словенски контекст)*

На заседању Комисије представљени су и зборници радова:

- *Актуелни теоретико-методологически проблеми на изучавањето и преподавањето на славянски езици, литератури и култури II*, Универзитета „Св. Кирил и Методиј“ у Великом Трнову (Бугарска), 2025;
- *Актуелни теориско-методолошки проблеми на истражувањето и на наставата по словенските јазици, књижевности и култури III*, Универзитет „Св Кирил и Методиј“ во Скопје, Филолошки факултет „Блаже Конески“, 2024;
- *Актуелни теоријско-методолошки проблеми проучавања и наставе словенских језика, књижевности и култура IV*, Савез славистичких друштава Србије, 2025.

Током заседања Комисије за наставу словенских језика и књижевности верификован је избор председника Комисије (проф. др Љиљана Бајић), заменика председника (доц. др Наташа Станковић Шошо) и секретара (проф. др Јелена Гинић, доц. др Валентина Илић и доц. др Милан Вурдеља, као и нових чланова Комисије.

Књижевни излог

Валентина У. Тасић*

Универзитет у Београду

Филолошки факултет

КЊИЖЕВНИ ИЗЛОГ 2024:

Библиографија стручних ауторских монографија
и приређених издања запослених на Катедри за српску
књижевност са јужнословенским књижевностима
за 2024. годину

АЛЕКСИЋ, Милан

На Дрини ћуприја. [Књ.] 1 / Иво Андрић ; приредили Милан Алексић, Марија Благојевић. – Београд : Задужбина Иве Андрића, 2024 (Нови Сад : Сајнос). – 739 стр. : илустр.; 24 см. – Критичко издање дела Иве Андрића. Коло 4 ; књ. 16. – Тираж 500. – Ауторова слика. – Варијанте: стр. 361–453. – Додаци: стр. 463–722. – Речник: стр. 725–739. – Библиографија: стр. 455–461.

УДК 821.163.41-31

821.163.41-31.09 Андрић И.

ISBN 978-86-81131-36-7 (картон)

978-86-81131-39-8 (за издавачку целину)

На Дрини ћуприја. [Књ.] 2 / Иво Андрић ; приредили Милан Алексић, Марија Благојевић. – Београд : Задужбина Иве Андрића, 2024 (Нови Сад : Сајнос). – 811 стр. : илустр., табеле ; 24 см. – Критичко издање дела Иве Андрића, 2024. Коло 4 ; књ. 16. – Тираж 500. – Ауторова слика. – Додаци:

* tasictina@gmail.com

стр. 9–415. – Стр. 419–432: Опште напомене / Зорица Несторовић. – Критичко издање дела Иве Андрића: 2016–2024: стр. 805–811.

УДК 821.163.41-31.09 Андрић И.

ISBN 978-86-81131-37-4 (картон)

ISBN 978-86-81131-39-8 (за издавачку целину)

БОЈОВИЋ, Злата

Иво Војновић / приредила Злата Бојовић. – Нови Сад : Издавачки центар Матице српске, 2024 (Нови Сад : Сајнос). – 205 стр. ; 24 см. – Антологијска едиција. Десет векова српске књижевности ; књ. 122. – Тираж 800. – Стр. 7–28: Иво Војновић / Злата Бојовић. – Објашњења: стр. 168. – Хронологија: стр. 169–172. – Речник мање познатих речи: стр. 177–178. – Приређивачке напомене: стр. 179. – Стр. 183–189: О Дубровачкој трилогији Ива Војновића / Јован Христић. – Стр. 190–195: Драма Смрт мајке Југовића у односу према народном стваралаштву / Рашко В. Јовановић. – Додатак: Антологијска едиција Десет векова српске књижевности : концепцијска и уређивачка начела: стр. 197–205. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Стр. 173–176: Селективна библиографија / библиографску грађу приредила Милена П. Марковић.

УДК 821.163.41-2

821.163.41.09 Vojnović I.

ISBN 978-86-80730-78-3 (пласт.)

Јаков Игњатовић у књижевности : поводом 200-годишњице рођења : зборник радова са научног скупа одржаног 7. новембра 2022. године / уредник Злата Бојовић. – Београд : САНУ, 2024 (Београд : Планета принт). – 141 стр. ; 24 см. – Научни скупови / Српска академија наука и уметности ; књ. 230. Одељење језика и књижевности ; књ. 39. – На спор. насл. стр. : Jakov Ignjatović in literature. – Тираж 300. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Библиографија уз поједине радове. – Резиме на енгл. или рус. језику уз сваки рад.

УДК 821.163.41.09 Ignjatović J.(082)

ISBN 978-86-6184-029-6 (брош.)

ВУКИЋЕВИЋ, Драгана

Кроз кључаоницу текста / Драгана Вукићевић. – Београд : Универзитет, Филолошки факултет, 2024 (Београд : МАБ). – 207 стр. : илустр. ; 24 см. – Едиција Монографије књижевност / [Универзитет у Београду, Филолошки факултет]. – Тираж 300. – Ауторкина слика. – Подаци о ауторки: стр. 207. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Библиографија: стр. 194–205.

УДК 82.02РЕАЛИЗАМ(497.11)

821.163.41.09"18/19"

ISBN 978-86-6153-746-2 (брош.)

Обреновићи и књижевност : зборник радова / уредници Драгана Вукићевић, Александар Пејчић ; [превод резимеа на енглески језик Марија Терзић ; индекс имена Миломир Гавриловић, Ана Козић]. – Београд : Институт за књижевност и уметност ; Крагујевац : Народна библиотека „Вук Караџић”, 2024 (Београд : Службени гласник). – 495 стр. : илустр. ; 24см. – Серија Културни оквири српске књижевности ; књ. 5. – Тираж 150. – Стр. 11–24: Реч уреднице / Драгана Вукићевић. – Стр. 15–18: Реч уредника / Александар Пејчић. – Стр. 19-20: Поздравна реч на почетку научног скупа Обреновићи и књижевност / Драган Хамовић. – Стр. 21-22: Поздравна реч – Обреновићи и књижевност / Миљан Бјелетић. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Библиографија уз сваки рад. – Резиме на енгл.језику уз сваки рад. – Индекс имена: стр. 481–495.

УДК 821.163.41.09(082)

929.52OBRENOVIĆ(082)

821.163.41.09"18/19"(082)

ISBN 978-86-7095-332-1 (ИКУ; брош.)

Тромплејска бића фикције : бебе, вампири, оживљене статуе и читалац / Драгана Вукићевић. – Сремски Карловци : Нови Сад : Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2024 (Нови Сад : Сајнос). – 358 стр. : илустр. ; 23 см. – Библиотека Књижевност, језик, култура. – Тираж 1.000. – Белешка о овом издању: стр. 353. – Белешка о аутору: стр. 355–356. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Библиографија: стр. 339–352.

УДК 821.163.41.09

ISBN 978-86-7543-450-4 (брош.)

ВУРДЕЉА, Милан

Poput usta na potiljku : roman u osam činova, s međuigrama i duplim epilogom / Milan Vurdelja. – Beograd : Plato izdavaštvo, 2024 (Beograd : „Karganović”). – 224 str. ; 20 cm. – Biblioteka Među svojima / [Plato izdavaštvo, Beograd]. – Tiraž 1.000. – Biografija autora : str. [225].

УДК 821.163.41-31

ISBN 978-86-447-0798-1 (broš.)

ДЕЛИЋ, Јован

Далеко је сунце / Добрица Ћосић ; [приређивач Јован Делић]. – Нови Сад : Културни центар Војводине „Милош Црњански” ; Београд : Laguna, 2024 (Нови Сад : Сајнос). – 402 стр. ; 21 cm. – Изабрана дела Добрице Ћосића. – Тираж 1.000. – Стр. 9–26: Моделовање времена: о романима и публицистици Добрице Ћосића / Јован Делић. – Напомена приређивача: стр. 391–393. – Стр. 395–402: О писцу /Ана Ћосић Вукић. – На омоту белешка о аутору с његовом сликом.

УДК 821.163.41-31

821.163.41-31.09 Ћosić D.

ISBN ISBN 978-86-82096-43-6 (КЦВМЦ)

978-86-521-5379-4 (Laguna; картон с омотом у заштитној кутији)

978-86-521-5545-3 (за издавачку целину)

Деобе / Добрица Ћосић ; [приређивач Јован Делић]. – Нови Сад : Културни центар Војводине „Милош Црњански” ; Београд : Laguna, 2024 (Нови Сад : Сајнос). – 832 стр. ; 21 cm. – Изабрана дела Добрице Ћосића. – Тираж 1.000. – Стр. 827–832: Напомена приређивача / Јован Делић. – На омоту белешка о аутору с његовом сликом.

УДК 821.163.41-31

821.163.41-31.09 Ћosić D.

ISBN 978-86-82096-45-0 (КЦВМЦ)

978-86-521-5381-7 (Laguna; картон с омотом у заштитној кутији)

978-86-521-5545-3 (за издавачку целину)

Поетски светови Васка Попе : тематски зборник [са истоименог научног скупа одржаног у Матици српској 18. новембра 2022. године] / уредник Јован Делић ; [регистар сачинила Милена Кулић]. – Нови Сад : Матица српска, 2024 (Нови Сад : Сајнос). – 398 стр. : слика В. Попе ; 24

ст. – Тираж 300. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Библиографија уз сваки рад. – Резиме на енгл.језику уз сваки рад. – Регистар.

УДК 821.163.41-14.09 Пора V.(082)

ISBN 978-86-7946-470-5 (брош.)

Српска проза данас. Књижевно дјело Горана Петровића / Ћоровићеви сусрети, (Билећа, 22.9.2023) ; приредио Јован Делић. – Билећа : Српско просвјетно и културно друштво Просвјета, 2024 (Београд : „Филип Вишњић”). – 280 стр. : фотогр. ; 24 см. – Биографија Горана Петровића: стр. 15–16. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Библиографија уз поједине радове.

УДК 821.163.41.09 Петровић Г.(082)

ISBN 978-99938-90-56-0

Струна бруј : зборник радова о поезији и поетици Ђорђа Нешића / [уредник Јован Делић]. – 1.изд. – Нови Сад : Фондација Група север ; Плужине : Центар за културу, 2024 (Нови Сад : Artprint). – 127 стр. : слика Ђ. Нешића ; 22 см. – Едиција Зборници / Фондација Група север, Нови Сад. – Текст штампан двостубачно. – Белешка о писцу: стр. 125–127. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Библиографија уз поједине радове. – Стр. 98–123: Селективна библиографија Ђорђа Нешића / саставила Марија Ваш.

УДК 821.163.41-14.09 Нешић Ђ.(082.2)

ISBN 978-86-80980-48-5 (ФГС; брош.)

Човек пева после рата / Душан Васиљев ; приредио Јован Делић. – Београд : Vulkan izdavaštvo, 2024 (Београд : Вулкан штампарија). – 303 стр. ; 22 см. – Едиција Трагови. – Тираж 1.000. – Стр. 13–65: Горко сјећање на покољ / Јован Делић. – Стр. 297–300: Белешка о писцу / Јован Делић. – Стр. 301–303: Напомена уредника / Марија Радић. – На корицама белешка о аутору с његовом сликом.

УДК 821.163.41-1

821.163.41.09-31 Васиљев Д.

ISBN 978-86-10-05136-0 (картон с омотом)

Ходочашћа уз Усправну земљу / Јован Делић. – Београд : Архипелаг, 2024 (Ваљево : Топаловић). – 269 стр. ; 21 см. – Библиотека Знакови. – Тираж 500. – О писцу: стр. 261–264.

УДК 821.163.41.09 Попа В.

ISBN 978-86-523-0436-3 (картон)

ЂУРИЋ, Мина

Ranjav i željan : Borisav Stanković – život i delo / Robert Hodel ; priredila i prevela s nemačkog Mina Đurić. – Beograd : Laguna, 2024 (Beograd : Margo-art). – 364 str. , [8] str. s tablama : ilustr. ; 20 cm. – Tiraž 2.000. – Prevod dela: Leben und Werk des Schriftstellers Borisav Stanković / Robert Hodel. – Hronologija života i rada Borisava Stankovića: str. [337]–346. – O autoru: str. [365]. – Napomene i bibliografske reference uz tekst. – Od istog autora: str. [2]. – Ekranizovana dela: str. [347]–348. – Bibliografija: str. [349]–351. – Registar.

УДК 821.163.41.09 Станковић Б.

821.163.41:929 Станковић Б.

ISBN 978-86-521-5322-0 (broš.)

ИВАНИЋ, Душан

Сабрана дела / Бранко Радићевић ; приредио Душан Иванић. – Нови Сад : Матица српска ; Београд : Српска књижевна задруга, 2024 (Нови Сад : Сајнос). – 834 стр. : илустр. ; 25 cm. – Тираж 500. – Стр. 7–64: Пред сабраним делима Бранка Радичевића / Душан Иванић. – Бранко Радичевић: биографски подаци: стр. 823–825. – Регистар.

УДК 821.163.41-82

821.163.41.09 Radičević B.

ISBN 978-86-7946-501-6 (MC; пласт. са омотом)

ЈОВАНОВИЋ, Томислав

Марко Пећки : сабрана дела / увод, српскословенски текст приредио и на савремени српски језик пренео Томислав Јовановић. – Београд : Чигоја штампа, 2024 (Београд : Чигоја штампа). – 310 стр. ; 24 cm. – Библиотека Ортограф ; књ. 12. – Тираж 500. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Библиографија: стр. 299–304. – Регистар.

УДК 821.163.41.09-94 Марко Пећки

091=163.1”14/15”

271.222(497.11)-528-282”14/15”

ISBN 978-86-531-1054-3 (картон)

Света земља у српској књижевности од XII до краја XVIII века / приредио и на савремени српски пренео Томислав Јовановић. – Београд : Чигоја штампа, 2024 (Београд : Чигоја штампа). – 296 стр. : илустр. ; 24 cm. – Библиотека Посебна издања. – Тираж 500. – Стр. 7–39: Путовања

у Свету земљу у српској књижевности од XII до краја XVIII века / Томислав Јовановић. – Речник имена, географских појмова, старих и мање познатих речи: стр. 255–272. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Библиографија: стр. 249–254. – Регистар.

УДК 821.163.41-992(082.2)

821.163.41-3(082.2)

27-29(082.2)

821.163.41.09"12/17"(082.2)

КОРУНОВИЋ, Горан

Banket u Blitvi / Miroslav Krleža ; priredio Goran Korunović ; [pogovor Miroslav Vaupotić]. – Beograd : Kontrast izdavaštvo, 2024 (Beograd : F. U. K.). – 625 str. ; 20 cm. – Biblioteka Balkanon ; 3. – Tiraž 1.000. – Str. 5–8: Banket u Blitvi Miroslava Krleže – snaga olovnih slova / Goran Korunović. – Pogovor: str. 619–625.

УДК 821.163.42-31

821.163.42.09-31 Крлежа М.

ISBN 978-86-6036-271-3 (broš.)

Gostoprimstva : pesnička trilogija / Goran Korunović. – Beograd : Kontrast izdavaštvo, 2024 (Beograd : F. U. K.). – 152 str. ; 20 cm. – Tiraž 1.000. – Na presavijenom delu kor. lista beleška o autoru.

УДК 821.16.41-1

ISBN 978-86-6036-259-1 (broš.)

ЛОМΠΑР, Мило

Критичко издање дела Иве Андрића : (Задужбина Иве Андрића, Београд) : зборник радова са научног скупа одржаног 23. и 24. септембра 2023. године у организацији Одјелења за књижевност Андрићевог института / [уредник Мило Ломпар]. – 1. изд. – Андрићград – Вишеград : Андрићев институт, 2024 (Београд : Белпак). – 359 стр. ; 20 cm. – Библиотека Научни скупови Одјелења за књижевност. Коло Зборници радова ; књ. 27. – Тираж 100. – Стр. 7–11: Уводна реч / Мило Ломпар. – Библиографија уз сваки рад. – Резимеи на енглеском језику уз сваки рад. – Индекс имена: стр. 355–359.

УДК 821.163.41.09 Andrić I.(082)

ISBN 978-99976-89-33-7 (broš.)

Његошево песништво / Мило Ломпар. – Нови Сад : Православна реч, 2024 (Београд : Планета принт). – 594 стр. : илустр. ; 25 см. – Тираж 500. – Петар II Петровић Његош : хронологија: стр. 553–573. – Белешке о писцу: стр. 593–594. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Библиографија : стр. 575–591.

УДК 821.163.41.09 Petrović Njegoš P.

ISBN 978-86-81648-59-9 (брош.)

Огледало 20. века : есеји о књижевности и ликовној уметности / Драгош Калајић ; приредили Мило Ломпар, Бранислав Матић. – Београд : Српска књижевна задруга, 2024 (Бор : Терција). – 283 стр. ; 20 см. – Посебна издања. – Тираж 500. – На корицама белешка о аутору с његовом сликом. – Стр. 277–283: Поговор: Драгош Калајић у контексту културолошких спорова друге половине 20. века / Никола Маринковић. – Напомене и библиографске референце уз текст.

УДК 821.163.41-92

316.4(497.11)''19/20''

73/76:929 Калајић Д.

ISBN 978-86-379-1554-6 (брош.)

Слобода и истина : белешке о промени свести / Мило Ломпар. – Београд : Catena mundi, 2024 (Пирот : Pi-press). – 3. проширено изд. – 334 стр. ; 22 см. – Библиотека Српско становиште ; коло 6, књ. 4. – Тираж 700. – Белешке о писцу: стр. 333–334. – На корицама ауторова слика и белешка о њему. – Напомене и библиографске референце уз текст.

УДК 379:929 Ломпар М.(047.53)

ISBN 978-86-6343-099-0 (картон)

Црњански и Мефистофел : о скривеној фигури Романа о Лондону / Мило Ломпар. – Београд : Вулкан издаваштво, 2024 (Београд : Вулкан штампарија). – 2. изд. – 207 стр. ; 21 см. – Тираж 1.000. – Белешке о писцу: стр. 205–207. – На корицама белешка о аутору с његовом сликом. – Напомене и библиографске референце уз текст.

УДК 821.163.41.09-31 Црњански М.

ISBN 978-86-10-04394-5 (брош.)

МИКИЋ, Радивоје

Огледи из књижевне морфологије / Радивоје Микић. – Београд : Албатрос плус, 2024 (Београд : Бирограф). – 359 стр. ; 21 см. – Библиотека

Албатрос ; књ. 218. – Тираж 500. – Напомена о књизи: стр. 348. – Белешка о аутору: стр. 349. – Напомене и библиографске референце уз текст.

УДК 821.163.41.09"19/20"

ISBN 978-86-6081-400-7 (брош.)

НЕСТОРОВИЋ, Зорица

Травничка хроника : конзулска времена / Иво Андрић ; приредила Зорица Нестровић. – Београд : Задужбина Иве Андрића, 2024 (Нови Сад : Сајнос). – 879 стр. : илустр. ; 24 см. – Критичко издање дела Иве Андрића. Коло 4; књ. 17. – Ауторова слика. – Тираж 500. – Варијанте: стр. 469–661. – Стр. 707–720: Опште напомене / Зорица Нестровић. – Напомене о критичком издању романа Травничка хроника Иве Андрића: стр. 721–850. – Напомене за додатке: стр. 851–859. – Речник: стр. 863–871. – Критичко издање дела Иве Андрића: 2016–2024: стр. 873–879. – Библиографија: стр. 665–667.

УДК 821.163.41-31

821.163.41-31.09 Andrić I.

ISBN 978-86-81131-38-1 (картон)

НИКОЛИЋ, Ненад

Изабрани рукописи / Бранко Радичевић ; приредио и коментаре написао Ненад Николић. – Нови Сад : Матица српска, 2024 (Нови Сад : Сајнос). – 233 стр. : факс. ; 22 см. – Библиотека Факсимил. – Слика Б. Радичевића. – Тираж 300. – Стр. 5–29: Романтичарски песник и његова рукописна оставштина / Ненад Николић. – Стр. 225–231: Бранко по рукописима, данас / Ненад Николић. – Напомене и библиографске референце уз текст.

УДК 821.163.41-14

821.163.41.09 Radičević B.

ISBN 978-86-7946-482-8 (брош.)

ПАНТИЋ, Михајло

Антологија српске приповетке / приредио Михајло Пантић. – Нови Сад : Издавачки центар Матице српске, 2024 (Нови Сад : Сајнос). – 479 стр. ; 24 см. – Антологијска едиција. Десет векова српске књижевности ; књ. 186. – Тираж 800. – Стр. 9–36: Историјски пут српске приповетке /

Михајло Пантић. – Белешке о писцима: стр. 461–467. – Приређивачке напомене: стр. 468–469. – Додатак: Антологијска едиција Десет векова српске књижевности : концепцијска и уређивачка начела: стр. 473–479.

УДК 821.163.41.-32(082.2)

821.163.41-32.09

ISBN 978-86-80730-67-7 (пласт.)

Помози ми казати : (Љубивоје Ршумовић, њим самим) : зборник / приредио Михајло Пантић. – Београд : Библиотека града Београда, 2024 (Ниш : Графика Галеб). – 237 стр. : фотогр. ; 21 см. – Библиотека Врхови. – Тираж 300.

УДК 821.163.41:929 Ршумовић Љ.(047.53)

821.163.41-1

821.163.41-32

ISBN 978-86-7191-394-2 (картон)

Роман о Цибулки / Михајло Пантић. – Београд : Српска књижевна задруга, 2024 (Нови Сад : Сајнос). – XXV, 152 стр. ; 19 см. – Српска књижевна задруга ; коло 116, књ.776. – Тираж 500. – Стр. [VII]–XXV: О приповедању Михајла Пантића / Гојко Божовић. – Белешка о писцу: стр. 151–152.

УДК 821.163.41-31

821.163.41.09-31 Пантић М.

ISBN 978-86-379-1548-5 (картон)

Albahari / Mihajlo Pantić. – Beograd : Arhipelag, 2024 (Valjevo : Topalović). – 185 str. ; 21 cm. – Biblioteka Znakovi. – Tiraž 1.000. – David Albahari-biobibliografija: str. 179–181. – O piscu: str. 183.

УДК 821.163.41.09 Албахари Д.

821.163.41:929 Албахари Д.

ISBN 978-86-523-0420-2 (karton)

ПЛАОВИЋ, Ирена

Ивичење / Ирена Плаовић. – Шабац : Суматра издаваштво, 2024 ([Београд] : Ф. У. К.). – 73 стр. ; 20 см. – Едиција Цела лепа / [Суматра издаваштво, Шабац] ; књ. 10. – Тираж 500. – На корицама белешка о ауторки с њеном сликом.

УДК 821.163.41-1

ISBN 978-86-6034-074-2 (брош.)

РАДУЛОВИЋ, Немања

Снови, пророчанства и измењена стања свести у фолклорним жанровима / уредници Симљана Ђорђевић Белић, Немања Радуловић. – Београд : Институт за књижевност и уметност, 2024 (Београд : Virograf comp). – 379 стр. ; 21 см. – Библиотека Српско усмено стваралаштво ; књ. 16. – Тираж 150. – Реч уредника: стр. 7-9. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Библиографија уз сваки рад. – Регистар.

УДК 821.163.41.09:398(082)

ISBN 978-86-7095-347-5 (брош.)

САМАРЦИЈА, Снежана

Мале и велике приче : избор из српске усмене прозе / избор, предговор, напомене Снежана Д. Самарција. – Београд : Српска књижевна задруга, 2024 (Бор : Терција). – 298 стр. ; 21 см. – Српска књижевна задруга за децу / Српска књижевна задруга ; коло 2. – Тираж 300. – Да ти причам причу – испочетка: стр. 7–19. – Мање познате речи: стр. 289–294. – напомене и библиографске референце уз текст. – Библиографија: стр. 273–287.

УДК 821.163.41-82:398

ISBN 978-86-379-1558-4 (картон)

СУВАЈЦИЋ, Бошко

Тезе и резимеи / 54. Међународни научни састанак слависта у Вукове дане, Београд, 11-15.IX.2024 ; [уредници Бошко Сувајцић и Александар Милановић]. – Београд : Филолошки факултет, Међународни славистички центар, 2024 (Београд : МАБ). – 74 стр. ; 24 см. – Тираж 150.

УДК 050.488(497.11)''18/19''(048)

82:06.068(048)

811.163.41'366(048)

81'255.4(048)

ISBN 978-86-6153-743-1 (брош.)

УПУТСТВО ЗА ПРИПРЕМУ РУКОПИСА

Поштована колегинице / Поштовани колега,

Редакција *Годишњака Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима* нада се да ћете прихватити следећа упутства за припрему рукописа и на тај начин нам помоћи да задовољимо критеријуме за библиометријску обраду часописа Министарства науке Републике Србије. Унапред Вам захваљујемо на разумевању и сарадњи!

Рад прекуцати на писму на којем желите да буде објављен, тако што ћете изабрати одговарајућу тастатуру (Serbian Cyrillic или Serbian Latin) и фонт Times New Roman, величине 12, проред 1,5; лево поравнање, сем ако за поједине делове није другачије назначено. Уколико користите специјалне знаке, молимо Вас да нас обавестите о типу нестандардног фонта који сте користили.

Композиција рада:

Име аутора: У горњем левом углу наводе се име(на) аутора, средње слово и презиме(на). Име и презиме домаћих аутора увек се исписује у оригиналном облику (ако се пише латиницом – са српским дијакритичким знаковима), независно од језика рада.

Назив установе аутора (афилијација): Непосредно након имена и презимена наводи се пун (званични) назив и седиште установе у којој је аутор запослен. У сложеним организацијама наводи се укупна хијерархија, као нпр.: Марко М. Марковић, Универзитет у Београду, Филолошки факултет.

Контакт подаци: Адресу или електронску адресу аутор ставља у напомену при дну прве странице чланка, која је звездицом везана за презиме аутора. Ако је аутора више, даје се само адреса првог аутора. Назив и број пројекта, односно назив програма у оквиру кога је чланак настао, као и назив институције која је финансирала пројекат или програм наводи се у посебној напомени, која је двома звездицама везана за назив установе у којој је аутор запослен.

Сажетак: Испод наслова, са једним редом размака, до 200 речи.

Кључне речи: Испод сажетка, до 10 речи. Кључне речи дају се на оном језику на којем је написан рад.

Текст рада: испод кључних речи, са једним редом размака.

Листа референци (литература): Цитирана литература обухвата по правилу библиографске изворе (чланке, монографије и сл.) и даје се искључиво у засебном одељку чланка, у виду листе референци.

Резиме на страном језику (енглеском, руском, немачком или француском): Испод списка коришћене литературе. Уколико немате превод резимеа, можете га оставити на српском језику, а редакција ће обезбедити његово превођење.

Кључне речи на страном језику: Испод резимеа

Навођење (цитирање) у тексту:

Начин позивања на изворе у оквиру чланка мора бити консеквентан од почетка до краја текста. Захтева се MLA систем цитирања:

... (Бошковић 1978: 47–51).../ (в. Бошковић 1978: 47–51).../ (уп. Бошко- вић 2001:47–51).../ Р. Бошковић (1978: 47–51) сматра да...

Навођење извора у списку литературе:

а) **за књигу:**

Јакобсон 1978: Роман Јакобсон, *Огледи из поетике*. Београд: Просвета.

б) **за чланак:**

Јовановић 2000: Александар Јовановић, *Особености новијег српског песништва, Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 59, св. 3, 2011, 623–639.

в) **за прилог у зборнику:**

Чутура 2009: Илија Чутура, *Употреба прилошких израза са именицом у пренесеном значењу*, у: М. Ковачевић (ред.), *Српски језик, књижевност, уметност*, књ. 1, *Српски језик у употреби*. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 277–288.

г) **за радове штампане латиницом:**

Симеон 1969: Rikard Simeon, *Enciklopedijski rječnik lingvističkih naziva*. Zagreb: Matica hrvatska.

д) за радове на страном језику – латиницом:

Блумфилд 1970: Leonard Bloomfield, *Language*, 12. ed. London: University Books.

ђ) за радове на страном језику – ћирилицом:

Плотњикова 2000: Анна Плотникова, *Словари и народная культура*. Москва: Институт славяноведения РАН.

е) поступак цитирања докумената преузетих с Интернета:

Презиме, име аутора. *Наслов књиге / Наслов текста / Наслов перидичне публикације*. Име базе података. Датум преузимања.

Радове истог аутора објављене исте године диференцирати додајући *a, b*, *c* или *a, б, в*, нпр.: 2006a, 2006b ...

РЕЦЕНЗЕНТИ

1. академик проф. др Јован Делић, Српска академија наука и уметности, Београд
2. проф. др Љиљана Бањанин, Универзитет у Торину, Катедра за стране језике, књижевности и савремену културу
3. проф. др Весна Цидилко, Хумболтов Универзитет у Берлину, Институт за славистику и хунгарологију
4. проф. др Бошко Сувајџић, Универзитет у Београду, Филолошки факултет
5. проф. др Љиљана Јухас Георгијевска, Универзитет у Београду, Филолошки факултет
6. проф. др Драгана Вукићевић, Универзитет у Београду, Филолошки факултет
7. проф. др Предраг Петровић, Универзитет у Београду, Филолошки факултет
8. проф. др Зорана Опачић, Универзитет у Београду, Факултет за образовање учитеља и васпитача
9. проф. др Горан Коруновић, Универзитет у Београду, Филолошки факултет
10. проф. др Јелена Панић Мараш, Универзитет у Београду, Факултет за образовање учитеља и васпитача
11. проф. др Јеленка Пандуревић, Универзитет у Бањој Луци, Филолошки факултет
12. проф. др Бранко Вранеш, Универзитет у Београду, Филолошки факултет
13. др Бојан Чолак, научни саветник, Институт за књижевност и уметност у Београду
14. др Недељка Бјелановић, виши научни сарадник, Институт за књижевност и уметност у Београду
15. доц. др Наташа Станковић Шошо, Универзитет у Београду, Филолошки факултет

Рецензије су прихваћене и број је закључен 30. октобра 2025. године.

